

رُوبِزْت شُولَن السَّيْمَاءِ وَالتَّأْوِيلِ

ترجمة: سعيد الغاني



المؤسسة
للدراسات
والنشر

السَّيِّئَاتِ وَالتَّائِبَاتِ

حقوق الطبع محفوظة



الجامعة العربية للدراسات والنشر

المركز الرئيسي:

بيروت، ساقية الحجاز، بناية
مجمع الكارستون، ص.ب. ١٠٥٤٦
العنوان البرقي: موكيال، هـ ١/٨٠٧٩٠٠
تلكس: LE/DIRKAY ٤٠٠٦٧

التوزيع في الأوت:

دار الفارس للنشر والتوزيع: عمان
ص.ب. ٩١٥٧، هاتف: ٦٠٤٣٢، فاكس
٦٨٥٥٠١ - تلكس ٢١٤٩٧

الطبعة الأولى

١٩٩٤

رُؤْيَا زَيْتُونِيَا

السَّيِّمَاءُ وَالْأَوَّلِيَّاتُ

ترجمة: سعيد الفخاني



المؤسسة
العربية
للدراسات
والبحوث



هذه هي الترجمة الكاملة لكتاب :

Semiotics and Interpretation
Yale University Press, 1982

34. 51/34.949

المحتويات

توطئة	٩
مدخل	١٣
١ - الإنسانيات والنقد والسيمياء	٢٠
٢ - نحو سيمياء للأدب	٤٣
٣ - سيمياء النص الشعري	٧١
٤ - السرد والساردية في الفلم والقصص	١٠٣
٥ - مدخل سيميائي للسخرية في الدراما والقصص	١٢٥
٦ - المداخل السيميائية لقصة «إيفلين» لجويس	١٤٧
٧ - «قصة قصيرة جداً» لهنغواي عملاً ونصاً	١٨٣
٨ - جسم المرأة نصاً	٢١٥
مسرد المصطلحات السيميائية	٢٣٩
ثبت المصطلحات	٢٥٣

توطئة

لقد كان التعدد والاختلاف من نصيب السيميائ منذ لحظات ميلادها بوصفها العلم الذي يدرس العلامات والنظم الثقافية . وفي الحقيقة فانها شهدت لحظتي ولادة في مكانين وزمانين مختلفين . ففي الوقت الذي كان فيه عالم اللغة السويسري فيردينان دي سوسير (١٨٥٧-١٩١٣) يدرس علم اللغة معتقداً انه سيكون جزءاً من علم اكبر هو السيميولوجيا ، كان المنطقي الامريكي تشارلز بيرس (١٨٣٩-١٩١٤) يبشر بميلاد علم جديد يكون أساساً للمنطق هو السيميوطيقا أو السيميائ ، وفي حين جعل سوسير نظامه ثنائياً ، جعل بيرس نظامه ثلاثياً . ثم طور تلاميذ كلا العالمين مشروعيهما كلاً بمعزل عن الآخر ، فطعم الشكلاونيون الروس ، ولغويو مدرسة براغ ، وبنويو مدرسة باريس لسانيات دي سوسير ، بينما استمر مشروع بيرس لدى موريس وكارناب وسواهم . وما زال الاوروبيون (ولا سيما في العالم الناطق بالفرنسية) يؤثرون مصطلح دي سوسير ، بينما يؤثر الامريكيون مصطلح بيرس ، ويزداد انقسام السيميائيين فيما بينهم بالقضايا المتعلقة بالأدب ، اذ تختلف المقاربات ليس فقط باختلاف الأجناس الأدبية ، بل باختلاف المدارس أيضاً .

وإذا كانت السيميائ موضوعية منذ نشأتها . فإن التأويل لم يكن كذلك . لأنه بدأ في الأساس ، ربما مع بدء اللغة ، من الاهتمام بالبحث عن المعنى القصدي الذي يخفيه المؤلف في مكان ما من نصه . ولذلك فقد احتضنت التأويل الاتجاهات الفلسفية والأدبية الذاتية والشخصانية والظاهرانية ، التي تهتم بذوات المؤلفين في محاولة لترميم

المعاني الكامنة ضمناً في نصوصهم . غير ان هذا «التأويل» سرعان ما تعدد وانقسم أيضاً . وهكذا ظهر التأويل بمعانيه الموضوعية والذاتية والنصية واللغوية والتشريعية ، لينافسه فيما بعد ما وراء التأويل ، وضد التأويل ، وتأويل التأويل .

كتاب «السيمياء والتأويل» هذا محاولة للمزاوجة بين السيمياء الموضوعية والتأويل الذاتي ، وبين علمية المقروء وفاعلية القارئ . انه مراجعة للمدارس النقدية الحديثة في ضوء اهتمامها بهذين الحقلين ، ومحاولة لتلمس الحدود المشتركة بينهما . ويمتاز الكتاب بقدرته على مخاطبة القارئ المتوسط ، ولكنه في الوقت نفسه يثري فهم القارئ المطلع ، ويثير أمامه كثيراً من الأسئلة . ولا يخفي المؤلف انه يصل عند بعض النقاط الى ما يمكن اعتباره نقطة قطيعة مع الموروث السيميائي . ولا يكتفي الكتاب بطرح التصورات والمفاهيم النظرية ، بل يلاحقها في لحظة اشتغالها الفعلية على النصوص ، ويقابل بينها على مستويات متعددة ، مضيئاً كل مقرب بما يماثله أو يخالفه ، ومحاولاً في الوقت نفسه تقديم وجهة نظر شخصية تتابع التفاصيل الدقيقة ، دون أن تغفل الانتباه الى تمحيص أسسها .

بقي أن أشير الى أن هذا الكتاب يشكل الحلقة الثانية في سلسلة ثلاثة كتب أصدرها شولز ، أولها : البنيوية في الأدب (١٩٧٤) وقد ترجم الى العربية ، وثانيها هذا الكتاب ، وثالثها كتاب سلطة النص (١٩٨٦) .

سعيد الغانمي

يقول المؤلف في إهدائه : أريد أن أهدي هذا الكتاب الى المعلمين الذين في صفوفهم بدأ اهتمامي بالشعرية والسيميائية ولكل الآخرين الذين غالباً ما أعطوا في حالي أفضل مما أخذوا .

ويريد المترجم أن يهدي هذه الترجمة الى كل الأصدقاء من النقاد الذين يعملون فريقاً على تأصيل النقد الحديث في العراق .

لهم جميعاً ، ولكل من شجعني على ترجمة هذا الكتاب أهدي هذه الترجمة .

مدخل

المقصود من هذا الكتاب أن يكون جزءاً مكملًا لدراستي السابقة «البنوية في الأدب» (التي صدرت عن جامعة ييل عام ١٩٧٤)، غير أنه يختلف عن سابقه في عدد من النواحي. كانت دراسة البنوية دراسة نظرية في الأساس، وقد كرست فصولها لمناقشة إسهامات بعض كتاب القارة الأوروبية التي قاموا بها لتطوير البنوية بوصفها موقفًا فكرياً. هذا الكتاب، من ناحية أخرى، توضيحي بشكل أساسي إذ تُعنى أغلب فصوله على إنفراد بنصوص معينة وبطرائق قراءتها أو تأويلها.

تتضمن النصوص المدروسة قصائد وقصصاً وأفلاماً، ومشهداً من مسرحية، وملصقات اعلانية، وشيئاً من تشريح الجسم البشري. المنهج الذي استعملته خلال الكتاب منهج انطباعي إلى حد ما وشخصي، لأن ذلك لا يمكن تحاشيه في تأويل النصوص، ولكن بقدر ما تتحد التأويلات في منهجية مشتركة، فإن هذه المنهجية سيميائية، وغالباً ما تقتض بصفة خاصة من كتاب الموروث السيميائي للدراسات الأدبية، وسأذكر هؤلاء الكتاب، واعترف بأفضالهم قبل أن أنهي هذا المدخل، ولكن يحسن في البداية أن نقول شيئاً عن السيمياء.

السيمياء التي غالباً ما تعرف بأنها دراسة الاشارات (والمشتقة من جذر يوناني هو Semeion ويعني : العلامة) هي دراسة الشفرات، أي

الانظمة التي تُكُنُّ الكائنات البشرية من فهم بعض الأحداث أو الوحدات بوصفها علامات تحمل معنى. وهذه الانظمة هي نفسها أجزاء أو نواح من الثقافة الانسانية، برغم كونها عرضة لتغيرات ذات طبيعة بيولوجية أو فيزيائية. (الكلام البشري محدود بقدرات السمع والنطق عند الانسان، وبسلوك الاصوات في الهواء، غير أن كل لغة بشرية تختص بثقافة تاريخية معينة).

وباعتبارها حقلاً أو موضوعاً ناشئاً بين موضوعات الدراسات العقلية - فان السيميائ تضع نفسها في منطقة الحدود المضطربة بين الانسانيات والعلوم الاجتماعية، حيث غالباً ما يعتقد علماء الانسانيات انها صارمة جداً، في حين يرى علماء الاجتماعيات أنها تعوزها الصرامة العلمية الكافية.

أبواها المؤسسان - وهما فيردينان دي سوسير في اللسانيات، وتشارلز بيرس في الفلسفة - كانا مبتكرين لامعين، وكان لكل منهما مسحة شديدة من غرابة الاطوار في تكوينه العقلي. اذ أخذ سوسير في سنواته الاخيرة يجد رسائل خفية في النصوص (جناسات تصحيفية - ana-grams) لا يمكن لأحد سواه أن يتصورها. وأدمن بيرس الأفيون والمصطلحات منتجاً أنظمة فكرية خارج متناول بقية الناس. ومع ذلك فقد كان لهذين الرجلين ذهنان خصبان بحق، فأدت السيميائ semiotics التي طورها بيرس، جنباً الى جنب «السيميولوجيا semiotologie» التي اقترحها سوسير الى حقل دراسي باركه ابداعهما، وأن يكن هددته غرابة أطوارهما أيضاً. ولهذا الحقل الدراسي الجديد سطح بيني يشترك به مع الأدب، وهو ما أحاول أن أدرسه هنا. فكل الأقوال الإنسانية

تمكنها وتحدها أنظمة وشفرات يشترك بها كل من ينتج ويفهم هذه الأقوال . وإذا كانت اللغة الانجليزية أحد هذه الأنظمة ، فإنها ليست الوحيدة . ففي داخل اللغة الأنجليزية ، للخطاب القانوني والخطاب الطبي قوانينهما ، التي لا تشتمل فقط تأويل الرسائل ، بل تحدد ماهية من يخول بقولها ، ومن يطبق أو ينفذ ما جاء فيها أيضاً . فالوصفة الطبية ، مثلاً يجب أن يشفرها طبيب ، ويحلّ شفرتها صيدلي . وهذه القوانين هي اجزاء من الخطاب الطبي . إن الأوساط أو الأنظمة الطبيعية التي تنقل الرسائل بوساطتها ، تؤثر أيضاً على ما ينقل بوساطتها ، ليس بقدر ما ادعى مارشال ماكلوهان ، ولكن بطرائق واقعية جداً ومهمة . وتنتج النصوص الأدبية وتؤول أيضاً بوساطة شفرات يقررها الجنس أو النوع الأدبي وكذلك بوساطة شفرات اللغة نفسها . وهناك شفرات أخرى تؤثر في اشكال القول الاقل صنعة . وقد تتحكم في التعابير العرضية من النوع البسيط جداً دوافع شعورية ولا شعورية معاً نحو الاتصال . وإذا كان للحياة اليومية «علم الامراض النفسي» الخاص بها ، كما زعم فرويد بفصاحة ، فإننا لا يمكن أن نتصور هذا ونفهم كلام اللاشعور الا اذا فهمنا الشفرات التي تتحكم بالقول اللاشعوري .

- x وحيث أن السيمياء هي دراسة الشفرات والاطواسط فلا بد لها أن تهتم بالأيدولوجية ، وبالبنى الاجتماعية - الاقتصادية ، وبالتحليل النفسي ، وبالشعرية ، وبنظرية الخطاب . وقد تأثر تطورها من الناحية التاريخية ، بقوة بالبنوية الفرنسية وبما بعد البنوية ، أي بالانثروبولوجيا البنوية وبحفريات ميشيل فوكو وبالفرويدية الجديدة عند جاك لاكان ، وبعلم الكتابة عند جاك ديريدا . ويمكن كتابة كتاب مفيد لمناقشة

هؤلاء الاعلام الكبار. ولقد ظهر في الحقيقة، كتاب ممتاز نوقش فيه موضوعهم نقاشاً حقيقياً، واعني به كتاب «البنوية وما بعد»^(١). أما هدفي هنا فالقيام بشيء مختلف فأنا أود أن أكشف ما يحدث حين يدخل سيميائي ممارس الى الحقل التقليدي في التأويل الأدبي.

هناك عدد من المخاطر التي يتضمنها هذا المشروع، عدا الخطر الأساسي في احتمال عدم القيام بهذه المهمة على نحو جيد جداً. أحد هذه المخاطر أن اهتمام السيميائي بالبنى الجمعية - الأنواع، والخطابات، والشفرات وما أشبه - قد يتسبب في تضييع فرادة النص الأدبي. الخطر الآخر، أن الناقد بدخوله حقل «القراءة» سيقع تحت وطأة الممارسة التأويلية، أو تحت سحر الاستجابة الشخصية الى درجة أن تضيع المنهجية السيميائية المتأسكة في شرك التفسير القديم. ولقد حاولت أن احتس من هذه المخاطر، ولكنني لست واثقاً من نجاحي دائماً. ولم أحاول أن أغطي جميع الاشكال الادبية، أو أن أضيء جميع ما يمكن القيام به مع الأعمال الأدبية باسم السيمياء.

من الاغراءات التي يخضع لها السيميائيون اكثر من سواهم اغراء المصطلحات واغراء استعمال الرموز المنطقية أو الجبرية، واستخدام الاشكال والمخططات التوضيحية. وقد قلصت هذه الادوات الى الحد الأدنى، وفي بعض الحالات الى الصفر. وكان تقليصي لها، ليس فقط مراعاة للقارئ بل لأنني، أنا نفسي لا اطيق هذه الأشياء أيضاً. فأنا أعرف كيف تتاب العينين غشاوة عند التحديق بهيئة المشجرات الضخمة على الصفحة، وأشعر أن الجدوى الكبيرة التي تستفيد منها

1 - Sturrock, John. Structuralism and since, New York . oup, 1979 .

الدراسات الأدبية من السيمياء لا تتمثل في تصنيفاتها التحليلية الموسعة، بل في عدد قليل من المفاهيم الأساسية والقوية التي تطبق على نحو بارع.

لقد أثبت أكثر مصطلحات سوسير وبيرس أولية أنها مفيدة جداً (مثل الدلالة والقيمة عند سوسير، والايقونة، والمؤشر والرمز عند بيرس). وفي السيمياء الأدبية أثبت مخطط جاكوبسن السداسي في الفعل الاتصالي الاساسي إنه خصب ضمناً لا لأن السمات الست هي كل ما يمكن تمييزه في الاتصال الانساني، بل لأن العناصر الستة هي كل ما يمكن التعامل معه تحليلياً، ولأنها متميزة بكثير من الوضوح، ولأنها على يدي جاكوبسن تستعمل استعمالاً مباشراً لاجراء تمييزات مهمة ومفيدة بين أنماط الخطاب الرئيسة. وأنا أشير الى مخطط جاكوبسن مراراً الى حد أن بعض الفصول يمكن أن تعدّ تنويعات على مخطط جاكوبسن. ولقد أقيمت سيمياء الأدب المعاصرة على أساس عمل جاكوبسن. وأود أن أذكر بعض اعضاء الجماعة العالمية للسيمائيين الذين اعتمدت عليهم اعتماداً كبيراً في تناولي : وهم رولان بارت، وجيرار جينيت، وجوليا كرسنيفا، وتزفتان تودوروف، في باريس، وامبرتو ايكو في ايطاليا، ويوري لوتمان وبوريس اوسبنسكي في الاتحاد السوفيتي، وسيمور تشاتمان وميشال ريفاتير في الولايات المتحدة.

سيتضح لكل من سيمضي في القراءة انني معني بتأويل النصوص الادبية، ليس فقط كغاية في ذاتها، بل كجانب من جوانب الدراسات العقلية. والتأويل - أو القراءة بمعناها الواسع - هو أحد الاهداف

الكبيرة المتوخاة من الدراسة الأنسانية - وقراءة النصوص الأدبية هو أحد أفضل المناهج - وربما أفضلها على الإطلاق - لتطوير المهارات التأويلية عند الطلاب . ودون أن ألحّ باستمرار على هذه القضية، أريد لتوضيحاتي ومناقشتاتي في الفصول التالية أن تعزز دور الدراسات السيميائية في تعليم الكفاءة التأويلية .

ويتوجه هذا الكتاب الى اولئك الذين يعنون بمثل هذه القضايا، الى الرجال والنساء الذين يدرسون ويدرسون اللغة والأدب، وفيما وراء هؤلاء الى كل من يهتم بكيفية تعلم هذه القضايا وتعليمها .

لم تنظم الفصول الثمانية الآتية بحيث لا يمكن قراءتها الا بالترتيب الذي ظهرت عليه، ولكنها تتبع نمطاً معيناً . فالفصلان الأولان نظريان، الى حد كبير . في الفصل الأول احاول أن أضع السيمياء موضعها من النقد بشكل عام ومن تعليم الأدب بشكل خاص . وفي الفصل الثاني أسعى الى تعريف الأدب من منظور سيميائي، مؤكداً بعض سمات النصوص الأدبية التي سيتم فحصها فيما بعد . ويهتم الفصل الثالث بتأويل قصيدة قصيرة مع أمثلة من شعر و.س. ميروين، ووليام كارلوس وليامز، وغاري سنايدر . ويطور الفصل الرابع جوانب من نظرية السرد، مع بعض الأمثلة الوجيهة التي تعتمد افلاماً أمريكية متعددة . وينظر الفصل الخامس الى السخرية بوصفها مصدراً للمتعة في النصوص الأدبية مع انتباه الى الطريقة التي يعتمد فيها التشفير الساخر على كل من النوع والايديولوجيا . وفي الفصل السادس اوضح كيف يمكن الجمع بين مناهج تودوروف وجينيت وبارت للقيام بتحليل كامل نسبياً لقصة قصيرة واحدة كتبها

جيمس جويس . وفي الفصل السابع استخدم المناهج السيميائية استخداماً أكثر تحراً لتحليل قصة واحدة كتبها همنغواي . وانتقل في الفصل الثامن من الاهتمامات الأدبية الخالصة ، الى فحص الطريقة التي يشكل ويسيطر فيها الأدب واللغة ذاتها على كل شيء «طبيعي» كالجسم الإنساني . كما يوضح الفصل الثامن الصلة بين السيمياء والنقد النسوي بوصفها منهجين نقديين ، وهي صلة تقوم على أساس اهتمامهما المشترك بأظهار شفرات خفية تشكل التصور والسلوك .

وتهدف هذه الدراسات ككل الى توضيح ، ليس الى استنفاد الاحتمالات التي ينطوي عليها المنهج السيميائي في ممارسة التأويل النصي . .

الانسانيات والنقد والسيما

يمكن تعريف الانسانيات بأنها تلك الفروع المكرسة في الأساس لدراسة النصوص . وكما تركز العلوم الطبيعية على ظواهر الطبيعة ، وتركز العلوم الاجتماعية على سلوك الكائنات الواعية ، ترتبط الانسانيات باهتمامها المشترك بالموضوعات الاتصالية أو النصوص . الكائنات البشرية حيوانات منتجة للنصوص ، وتلك الفروع المسماة «إنسانيات» تلتزم أساساً بتحليل وتأويل وتقييم وإنتاج النصوص . وحيث توجد نصـرـص ، توجد بالطبع قواعد تتحكم بإنتاج النصوص وتأويلها . وهذه القواعد أو العادات ، بضوابطها الطبيعية أو الثقافية - التي توصف وصفاً مختلفاً بأنها لغات ، أو أوساط أو شفرات ، أو أجناس ، أو خطابات أو اساليب - قد تصير أيضاً موضوعات للدراسة البشرية . وتجدر الملاحظة ، مع ذلك ، أنه بسبب إثار الانسانيات لدراسة النصوص ، فإن دراسة الشفرات التي تتحكم بإنتاج النصوص وتأويلها غالباً ما تقاوم بحجة إنها لا انسانية . وهذا شيء مفهوم ، لكنه موقف أخذ عدد المتمسكين به يتضاءل مع نمو معارفنا عن العمليات التي تتحكم بتشفير وفك شفرات النصوص .

مع ذلك ينبغي الاعتراف بأن تمييزنا المؤلف بين العلوم الطبيعية ، والعلوم الاجتماعية ، والانسانيات ليس مجرد وضع حدود شرعية بين هذه الاوهام السياسية التي نسميها «اقسام الدراسة» بل ان هناك فروقاً كبرى في المنهجية تقسم حقول الدراسة الكبيرة هذه ، وهذه الفروق

متأصلة في طبيعة المواد المدروسة وأمزجة وقدرات الناس المعين بهذا الحقل. ان المهارات التأويلية التي يبدىها أفضل دارسي النصوص تتضمن إجراءات صامتة وحدسية تثبت مقاومتها العالية للصياغة النسقية، ومن هنا صعوبة نقلها على اي نحو مباشر أو شكلي. وبرغم ذلك فهي تظل في قلب الدراسة الانسانية لان النص الفني (بالتعريف الثقافي) هو في ذاته أنفـس النصوص التي انتجتـها أية ثقافة بشرية، ومن هنا فهو النص الذي يحث على الدراسة المستفيضة والتأويل، ويتطلبها.

وبطرح الكثير من القضايا الصعبة والمهمة جانباً (مثل العلاقة بين النصوص الفنية والدينية والقانونية وتأويلها)، أود أن أركز هنا على وضع التأويل الأدبي في الوقت الحاضر. اي انني بأخذ النص الأدبي ممثلاً لجميع النصوص التي يدرسها علماء الانسانيات، أود أن انظر في الفائدة المتوخاة والامثلة التي تقدمها لنا في الوقت الحاضر دراسة النصوص الأدبية. وسأضع نصب عيني، طوال هذا البحث اربعة ادوار اجتماعية ممكنة نتبناها حالياً بصدد مثل هذه النصوص هي : المؤلف والناقد والمعلم والطالب. ومن الواضح ان الشخص نفسه قد يؤدي أي دور أو كل هذه الأدوار مع النصوص الادبية - ولكن ليس في الوقت نفسه، وبالنسبة الى النص نفسه.

يمكن تنظيم هذه الادوار أو الوظائف الاربع في نمط أو نموذج تبادلي (Syntagm) تنتظم عناصره وتظهر دائماً في الترتيب نفسه بالنسبة الى أي نص معين : المؤلف ، الناقد ، المعلم ، الطالب . ينتج المؤلف نصاً أساسياً . وينتج الناقد نصاً ثانوياً يتولى تأويل أو تقييم النص

الأساسي. و ينتج المعلم نصوصاً ثانوية أيضاً، بعضها يكون سريع الزوال، لانه يلقي شفويّاً في الصفوف الدراسية، وبعضها يلبث فترة اطول لانه يأخذ شكل «ملزمة» مطبوعة أو «واجبات» مكتوبة أو اختبارات. واخيراً ينتج الطالب النصوص ايضاً، اما على صيغة نقاش شفوي، أو كوثائق مكتوبة جواباً عن الاسئلة الامتحانية أو تنفيذاً لواجبات كتابية.

ان السلسلة التجاورية أو التبادلية التي وصفناها تضعنا في قلب اجراء جوهري في تعليم الانسانيات، فنحن كتربيين محترفين ننخرط في بنية اجتماعية - اقتصادية تعتمد فيها اسباب رزقنا على ما نؤديه في هذه السلسلة. وفي وقت ما ادينا - وقد نؤدي ثانية - أي دور من هذه الادوار الاربعة بالنسبة الى أي نص. على أن اداء الدورين الطرفين عند اكثرنا أقل احتمالاً للحدوث من الدورين الوسطيين : فليس من المرجح ان نكون مؤلفي نصوص أساسية وطلاباً تهدي اجاباتهم على النصوص الأساسية، بما تلقوه من تعليم. لكننا، برغم ذلك معلمون جميعاً، ويؤدي اغلبنا في كثير من المناسبات دور النقاد ايضاً، سواء نشرنا اجوبتنا النقدية أو اکتفينا بمداولتها مع الاصدقاء والزملاء. وغالباً ما يكون الشخص نفسه، في الحقيقة، وفي أزمنة مختلفة، ناقداً ومعلماً معاً فيما يتعلق بالنص نفسه. غير ان الوظيفتين تختلفان.

وبمعنى من المعاني، يريد كل من الناقد والمعلم أن يقصي دوره على نحو ما. فالناقد وقد قال «مقولة» ما بخصوص نص معين يأمل أن تتمثل التأويلات اللاحقة مقولته مدخلة أياها في تراث تأويلي. وهكذا يتوقع الناقد ان ينتقل من نص الى آخر على الدوام. ومحاولات

النقاد تثبت استحوادهم على النصوص مضللة، فهي مضحكة في أفضل الاحوال، ودعية في اسوأها. وكذلك هي الحال مع المعلم الذي يتوقع ان ينتقل من طالب الى آخر باستمرار. ويحدث هذا من الناحية المثالية حين يتمثل الطالب الاستراتيجيات التأويلية أو التقييمية لمعلم معين ويهضمها بحيث يستطيع ان يطبقها بنفسه (أو بنفسها اذا كانت طالبة). ونحن غالباً ما نخفق، عملياً، في تحقيق هذه الغاية، لكنها تبقى ماثلة أمامنا كهدف. ولا يحظى هذا الاجراء بالتسويغ الا حين يبلغ الحد الذي يستطيع فيه الطالب ان يقصي كلاً من المعلم والناقد، لكي يصير قارئاً نقدياً لمختلف انواع النصوص.

في تأمل حالة التفكير النقدي اليوم، أود ان اضع نصب عيني هذا الاجراء التربوي البسيط حين أسأل سؤاليين :-

أولهما : ما الذي تعلمناه، ان كنا قد تعلمنا شيئاً، عن التأويل النصي الذي له تطبيقات مباشرة في الممارسة التربوية ؟

والثاني : أي المواقف والاستراتيجيات التأويلية الفعالة في الوقت الحاضر يقدم لنا أفضل النماذج لتأويل النصوص الأدبية ؟

قد نعتقد أننا نعرف كل شيء عن تعليم التأويل النصي، غير أن كثيراً من «معتقداتنا» يناقض بعضها بعضاً، أو يتحدى محاولات التوضيح. ولو وضعنا معرفتنا المفترضة جانباً، وبحثنا على طريقة ديكارت عن مبدأ اساسي للدراسات الانسانية، لما وجدنا «الانا - أفكر Cogito» بل «الانا - أكتب Scribo». وهذا في الاقل ما تتفق عليه جميع النظريات النقدية الحديثة. فانا انسانوي، ليس لأنني أفكر، ولا لأنني اقرأ، بل لأنني أكتب، ولأنني بالتالي انتج نصوصاً. ووراء السخرية

اللغوية عند رولان بارت نيابة عن النص الكتابي، ووراء اللف والدوران الغراماتولوجي (الكتابي) في تفكيكية ديريدا، ووراء حاجز الاقوال الحكمية في خطاب ميشيل فوكو، ووراء الاعماق الخادعة والسطوح الغامضة في الحاح جاك لاكان على الحرفية، وعلى نحو اكثر وضوحاً في كتابات كثير من النقاد الانغلو - أمريكيين، نستطيع ان نجد مبدأ مشتركاً واحداً لا غير هو مبدأ «أنا أكتب اذن أنا موجود» (١) *Scribo, ergo sum*. انا انتج نصوصاً فأنا اذن، موجود، وإلى حد ما فأنا النصوص التي انتجها.

وهذا يعني من خلال النموذج التربوي البسيط الذي ناقشته ان عملية التأويل لا تكتمل إلا إذا انتج الطالب نصه التأويلي الخاص. وربما يكون لدى علم النفس في هذا المجال الكثير مما يعلم به التربية الادبية. ويؤكد كل من فرويد ولاكان على اهمية تعبير المريض عن الحدث في كلمات. (انظر : جاك لاكان، لغة الذات، ١٩٦٨ ص ١٦) للحصول على أي أثر علاجي. فلا يكفي أبداً اخبار المريض، بما حدث لأنعاش شعوره، بل إن على المريض أن يصوغه صياغة لغوية بنفسه، كما قال فرويد وبروير عام ١٨٩٣ : لابد من تكرار العملية النفسية التي وقعت أصلاً على أكبر قدر ممكن من الحيوية، لابد من اعادتها الى صيغتها البكر *status Nascendi*، ثم تصاغ صياغة لغوية .

(المؤلفات الكاملة ، ١١ ، ٦ ، مقتبسة من ملاحظات ولدن على لاكان).

لا أقول ان التحليل النفسي والتأويل الأدبي شيء واحد، أو حتى

(١) يناقض المؤلف هنا مقولة ديكارت الشهيرة : أنا أفكر إذن أنا موجود *Cogito, ergo sum*

انها عمليتان متشابهتان الى حد كبير، بل ان التحليل النفسي أظهر باستمرار ولما يزيد على ثلاثة أرباع القرن بأن هناك فرقاً ذا دلالة بين حالات الشعور المتضمنة في تلقي النص وانتاجه. فالنص الذي نتججه ملكنا على نحو أعمق وأكثر جوهرية من النص الذي نتلقاه من الخارج. وحين نقرأ فأنا لا نمتلك النص الذي نقرأه بشكل متواصل. أما حين نؤول نصاً فإننا نضيف الى خزين معارفنا - وما نضيفه ليس النص نفسه، بل تأويلنا له. ونحن في التأويل الأدبي نمتلك ما نخلقه فقط.

أرجو ان لا يكون فيما أقوله هنا جديد، بل مجرد صياغة لما يعرفه دائماً أي معلم أدب: أي ما من جدوى من إعطاء التأويلات للطلاب، فهم يجب ان يقوموا بهذه التأويلات بأنفسهم، وان انتاجية الطالب هي تتويج للعملية التربوية. وفي الحقيقة، بغير هذه الانتاجية لا تكتمل عملية تعليم الانسانيات. وهذه المسألة غالباً ما تهمل في المؤسسات الأكاديمية التي تتبنى، أو تحاول ان تتبنى نماذج من عالم التصنيع والتجارة. ولو كانت المدرسة مصنعاً لكان الاداريون مدراء عمل والمعلمون عمالاً، ولصار الطلاب «منتجات». وهكذا كلما زاد عدد الطلاب، ازدادت انتاجية المعلمين، وحسنت إدارة المدراء. ومن وجهة نظر محدودة معينة فان هذا صحيح تماماً، لكن ما يتجاهله بالطبع هو انتاجية الطلاب. إن أول شيء تتم التوضيحية به في تخريج أعداد كبيرة من الطلاب هو انتاجية هؤلاء الطلاب، أي انتاجهم النصوص. وبما أن انتاجيتهم هي جوهر التدريب في الانسانيات، فهي شيء لا يمكن التوضيحية به دون تحطيم هؤلاء الطلاب كمنتجات. لا ريب أن أجهزة التلفزيون يمكن ان تنتج اسرع وارخص فيما لو تم

الاستغناء عن شاشات العرض فيها ولسوء الحظ فإن منتجات ذات تعليم انساني بالاستغناء عن الجوهر الانساني فيها امر أصعب على الكشف من أجهزة تلفزيون تنقصها الشاشات. لكن الخسارة التي ستلحق بالمجتمع واقعية وسيدفع ثمنها.

ها انا استطرد، غير ان الاستطرد سمة من سمات الخطاب الانساني. ولالتقاط رأس الخيط ثانية أقول: تميل النظرية النقدية المعاصرة الى توكيد حدوسنا عن اهمية انتاج النصوص لدى طلاب الأدب. فعلى الطالب ان ينتج خطابه التأويلي لاكمال عملية الدراسة الأدبية. وهذا يطرح سؤالين جانبيين: كيف؟ ومن أي نوع؟ يقع جواب السؤال عن الكيفية، فيما أرى، في منطقة ما نعرفه عن الدراسة الأدبية، ولهذا سأناقشه أولاً. أما سؤال النوعية فموضوع خلافي، والأولى تأجيله الى ما بعد.

تتفق جميع مدارس النقد الحديث، برغم اختلافها في أشياء كثيرة على فكرة أن أنتاج النصوص ينطوي على قبول بالقوانين القائمة قبلها. أي أن المرء لا يتعلم اللغة الانجليزية أولاً، ثم يكتسب القدرة على أنتاج أي نوع من النصوص باللغة الانجليزية. بل أن أكتساب لغة أولى يعني الدخول مباشرة في سياق ثقافي معقد، وقد يكون مثل هذا الحدث حدثاً لا ينسى وسترتب عليه آثار مهمة في الإدراك والتمييز، فإننتاج نصوص في لغة ما يتضمن قبولاً بمستوى ثان من القيود الثقافية: أي أن الشفرات التي تتحكم بالامكانيات الاسلوبية تفتح على أي نمط من انماط الخطاب. وهذا ايضاً لأنها تتضمن التضحية بالحرية للحصول على سلطة ما، قد يكون لها بعدها الذي لا ينسى.

ونحن نسمي دراستنا «فروعاً» للسبب المعقول نفسه وهو أنها تتطلب بالضبط هذا النوع من التضحية والخضوع. ومثلما تعتمد قدرتنا على التكلم على الحد من فائض الحرية في الأصوات، لكي نتلاعب بعدد محدود من الفونيمات على نحو مضبوط عرفياً، كذلك فإن القدرة على إنتاج أي نوع من أنواع الخطاب - مثل خطاب التأويل الأدبي - تتطلب قبولاً باعراف ذلك الخطاب. ويتعلق السؤال الذي أثيره الآن بأفضل الطرق لتحقيق هذا لطالب الأدب.

واضح ضمناً ان ممارستنا لا تتفق مع معرفتنا بهذا الشأن في الوقت الحاضر. فقد كنا نتصرف وكأننا كنا نفكر بأن بالامكان أن نقرأ نصاً ثم نتج خطاباً تأويلياً عنه بالمعايينة والحدس. لكن ما نعرفه أفضل. وهنا مرة أخرى تميل أكثر المدارس النقدية المتباينة، التي تتبادل الاتهامات، الى الاتفاق. فنحن نعرف أن كلاً من المعايينة والحدس هما أصلاً من منتجات الخطاب، فنحن نقرأ كما تعلمنا أن نقرأ، ولن نرى بعض الأشياء حتى يُراد منا أن نراها، ونكتب - دائماً وبالضرورة - على أساس النماذج الكتابية التي واجهناها، فالقدرة على «الابداع» سواء في الخطاب النقدي أو في الخطاب الشعري لا تعطى للطالب المستجد، بل أنها تكتسب بالسيطرة على الاعراف الى درجة يسهل معها الارتجال، وهنا مرة أخرى يتم استبدال الحرية بالقدرة.

بوجيز القول، لابد أن يُعطى الطالب الذي يُراد منه انتاج الخطاب التأويلي نماذج من ذلك الخطاب ونصوصاً أدبية تكون موضوعاً لتأويله. وأن يطلب من الطالب أن يؤول القصيدة (س) على طريقة الناقد (ص) شيء أسهل وأكثر معقولة من أن يطلب منه النظر

اليها والكتابة عنها عن ظهر قلب. لأن هذا الطلب الثاني، الذي يبدو في الظاهر معقولاً وطبيعياً، هو في الحقيقة أصعب بكثير وأكثر إنحرافاً من الطلب الاصطناعي الأول، وذلك الطالب المستجد، شأنه شأن الشاعر المستجد، لا «قلب» له ليتحدث عنه، وما نتحدث عنه هنا ليس جوهرأوجودياً، بل خاصية متحولة، ووظيفة أسلوبية، وتكمن وراء المجاز المستهلك الذي يرى أن الأسلوب هو الرجل حقيقة كبيرة، ففي أي شكل من أشكال الخطاب تتحقق الشخصية من خلال الأسلوب، والأسلوب هو طريقة في الإدراك كما هو طريقة في الانشاء. وحين نطلب من الطلاب ان يحققوا شخصيتهم الجواله، قبل الأوان، فإننا نجبرهم على ارتكاب دجل التحدث بأصوات غير أصواتهم، سواء كانت هذه الاصوات سلسلة «كلف» التبسيطية، أو أي شارح أو معلم آخر. ومن الافضل بكثير ان نعترف بهذا الكلام البطني (٢) وان نترك الطلاب يعملون في الهواء الطلق على طريقة التناص ويتعلمون من الطريقة التي تضغط بها أو تمدد هذه الملابس المستعارة شخصياتهم الجواله.

ولنعبر عن هذا بأبسط ما يمكن نقول أن معرفتنا بالمراحل التي يمر بها الخطاب تقترح ان يعطى الطلاب المراد منهم انتاج نصوص تأويلية هذه النصوص وان يقرأوها حتى يتمثلوا العادات والمبادئ التي تغذي هذا النوع من الخطاب، وهذا لا يعني اننا اذا اردنا من الطلاب ان يأولوا النص (أ)، فاننا يجب ان نعطيهم ما قاله النقاد (س) و (ص) و (ط) عنه، بل ينبغي القول ان الطالب سيكون في حال

(٢) الكلام البطني Ventriloquy الكلام الذي ينتجه من «بطنه» لا من «شفتيه» مثل يمسك بدمية يجعلها تبدو وكأنها تتحدث.

أفضل للكتابة عن النص (آ) حين يتضمن المنهج بعض تأويلات النقاد (س) و (ص) و (ط) للتعرف على النصوص (آ) و (٢١) و (٣١) التي هي مشابهة بنية واسلوباً للنص (آ). هذه هي الطريقة التي نتعلم بها جميعاً، والطريقة التي ينبغي ان نعلم بها. وهي بالغة البساطة.

ما ليس ببسيط هو أي نوع من النصوص التأويلية يجب أن نقدمها، بوصفنا معلمين كنهاذج ونشجع طلابنا على انتاجها. هنا يبدو أن النظرية النقدية المعاصرة تقدم نظاماً مربكاً ومتناقضاً من الاحتمالات. وسأحاول فيما يتبقى من هذا النقاش أن أضع هذه النظريات والممارسات النقدية المرتبطة بها في مخطط معقول، وأن أقترح بعض التوصيات القائمة على أساس هذا المخطط. وينبغي علي، وأنا أفعل ذلك، أن اكشف عن نزوعي في البدء، اذ لم نعد في منطقة يعقل أن نتحدث فيها عن المعرفة، فالقضايا الأساسية محط شك هنا، على نحو لم يحدث من قبل.

إنني ادعو منهجي في الدراسة الأدبية - وفي الحقيقة في عدة أشياء أخرى - المنهج السيميائي. وسأتولى مناقشته وعرضه في المكان المناسب. وأنا أذكره الآن لان المخطط الذي اريد استعماله مبدأ منظماً هو مخطط سيميائي، يقوم على أساس الوصف البسيط للفعل الاتصالي كما أشاعه رومان جاكوبسن. ويميز جاكوبسن، في هذا الوصف الذي يمكن تحويله الى مخطط، العناصر الحاضرة في اي فعل اتصالي. وباجراء بعض التعديلات على المخطط لوصف قراءة النص الأدبي، نحصل على شيء يشبه ما يلي:

السياقات

النص

المؤلف _____ القارىء

الوسط

الشفرات

يمكن تصنيف المدارس المؤثرة في النظرية والتأويل الأدبيين، في الأقل على نحو أولي، بحسب تركيزها على مظهر من مظاهر هذا المخطط. أي أننا إذا اخذنا قراءة النص الأدبي كفعل اتصالي مكتمل، فإن أية مدرسة نقدية تميل الى إشار أحد هذه العناصر على حساب العناصر الأخرى في موقفها من عملية القراءة. ويمكن اجراء بعض التعديلات لاحقاً في أنواع المواقف الممكن اتخاذها من العنصر الأثير في الصلات القائمة بين العناصر المختلفة. ولنبدأ بفحص مواقع المدارس النقدية، فنرى كيف يعمل هذا المخطط. ويمكننا ان نبدأ بأوضح الأطراف.

في الوقت الحاضر لدينا دُعاة أشداء للنقد الذي يتوجه الى المؤلف والنقد الذي يتوجه الى القارىء. وأعني بالنقد الذي يتوجه الى «المؤلف» ذلك النوع من التأويل الذي يؤثر دور المؤلف في النص، ويريد استرجاع نية المؤلف كمفتاح لمعنى النص. وأبرز دعاة هذا المنهج هو إ. د. هيرش الذي طرح قضيته بقوة وبلاغة في كتابيه: «المصادقية في التأويل» و «أهداف التأويل». فقد رأى هيرش، مدعوماً بعمل فلاسفة الفعل الكلامي، وأراه مقنعاً جداً، اننا لا يمكننا ان نتحدث عن تأويل محدد ما لم نفترض سلفاً قصداً للمؤلف يوجه ذلك

التأويل. وفي الحقيقة فإن منهج هيرش هو أكبر الطرق محافظة للوصول الى معنى النص. فهو يفترض ان مؤلف النص الأدبي هو تحديداً أفضل من القارئ، وان انجازه مساو لما كان ينوي ان ينجزه. وهكذا فإن العبء يقع على عاتق القارئ الذي ينبغي عليه أن يسترجع نية المؤلف وقصده. وهذا المنهج نظامي، أي أنه في الواقع يخضع لمنهج القانون والنظام. فهو يقدم مبادئ لا ثبات مصداقية التأويل، وبالتالي يخضع نفسه الى نوع من نظريات التعليم. وكما ذكرنا هيرش فان لتقاليد الدراسة التأويلية (الهرمنيوطيقية) هذه جذورها في تفسير الكتب المقدسة، ولذلك ينبغي ألا نعجب حين نجد انه يميل إلى اعتبار المؤلف إلهاً. وفي تقديري فان اقوى مغريات هذا المنهج التي تروق لأذهاننا هي أن الطلاب في الحقيقة قراء غير اكفاء، ومن هنا فهم بحاجة الى ضوابط دقيقة تتوفر فيها معايير للقراءات «الصائبة» و «الخاطئة». ومن الواضح أن ثمة ايديولوجيا، وفلسفة تربوية متضمنتان هنا، وربما لا يكون من السهل الفصل بينهما. غير ان من الجلي ان قوة هذا المنهج تكمن في نظامه، وان خطورته تأتي من المصدر نفسه. فهو يمكن ان يؤدي الى نزعة تسلطية صارمة قد تقتل الدوافع الابداعية عند الطلاب، وتحول القراءة الى عمل رتيب بل، اسوأ من ذلك، إلى مناسبة للخوف والدفاع العدواني عن النفس.

في الطرف الآخر لدينا المدرسة النقدية التي تؤكد على القارئ، وتؤثر استجابة القارئ للنص. ويرى أنصار هذه المدرسة أن القراء يصنعون المعاني، وان لهم الحق في اصفاء اي معنى تلزمه حاجاتهم النفسية على نص معين. وليس النظام، بل الفوضى هي التي تحتل موقع الامتياز في هذه النظرة. وكما يقول محرر مجلة «القارئ»: الرسالة

الاجبارية لنقد استجابة القارئ وتعليمه : «يجب ان يعد القارئ حراً حرية تامة في خلق النص». في هذا المجلة الجديدة الممتعة يتم التوكيد على حرية القارئ وابداعيته، ويجري تشجيع فوضى حقيقة في التنوع التأويلي. بينما يهمل احتمال سوء القراءة وسوء التأويل. ومن وجهة نظر تربوية، استطيع ان أزعـم أنه سيكون معلماً سعيداً بحق من يشعر ان تلاميذه لا يخطئون في القراءة. لكن اي معلم واجه المشكلات الحقيقية في الحرمان الثقافي الذي لا ينتج الا طلاباً محدودي المواهب على نحو خطر، لابد ان يشعر ان هذا الموقف الذي يضيف فيه الطلاب معانيهم انما هو ترف تفتقر اليه اغلب صفوف الدراسة. وفي الواقع فان صفوف النقد الموجه الى القارئ غالباً ما تتخذ شكلاً أليفاً عندنا منذ الستينات، حيث حل الميسر محل المعلم، وتقدم للطلاب حرية سرعان ما يدركون انها موهومة، ان لم تكن خادعة. لكن لابد من وجود أرض مشتركة بين فوضى توكيد القارئ، التي تنهي المناورة التربوية بكل معنى الكلمة، والنزعة السلطوية في توكيد المؤلف التي قد تخنق الإبداعية.

بالتأكيد توجد ، وسنجد بعض نماذجها في قلب المخطط الجاكوبسني. وقد احتل النقد الذي يؤكد على النص نفسه مركز الفكر النقدي الأمريكي منذ العقد الماضي. وبالنسبة الى النقد الجديد، كما صار يسمى، فقد تبرأ من الاهتمام بقصد الكاتب في تأويل النص، وحرية القارئ في اختيار نوع من التأويل الذي يبدو مناسباً معاً. وهذا هو السبب الذي جعل كتاباً مثل «فهم الشعر»، وما استلهمته من اعمال أخرى تتحول الى عناصر أساسية في صفوفنا الدراسية، لمدة طويلة. لقد قدم النقد الجديد تمريناً في البراعة النصية المدعومة بالمعجم

وكتاب النحو، بدلاً من هيمنة المؤلف وفوضى القراء. ووضع ذلك، على المستوى الايديولوجي، موروث النقد الجديد في خدمة الموروث الأمريكي في التأويل الدستوري - أي تفسير تشريعي أكثر مما هو تأويل إنجيلي - الذي قدم للمؤول تمريناً مناسباً في البراعة، ولكن ضمن قواعد صارمة في ما يخص ماهو ذو صلة وماهو عديم الصلة. ونحن نوكل المحامين لكي يدعموا ويدافعوا عن مقاصدنا نصياً أما النصوص الشعرية فتعمل على نحو مختلف، كما بين النقد الجديد على أحسن وجه، غير أنها شأنها شأن الوصايا والقوانين التشريعية، أو حتى الدستور نفسه كان يجب اخذها كوئائق مكتفية ذاتياً تماماً للافصاح عن معناها. وكان ينبغي عد ما قاله ووردزورث وجيفرسون خارج النص شيئاً عديم الصلة.

هذا الوضع الذي اثبت جدواه في قاعات الدرس والدراسة هو اليوم أقل تأثيراً وفاعلية، لانه امتص من ناحية وبسبب الهجمات المستمرة عليه من مختلف الجهات من ناحية اخرى. لقد بين هيرش بأن «المغالطة القصصية» لا تقضي على الحاجة الى النظر في القصد لتحديد المعنى. وثأر الاساتذة التقليديون موضحين ان الجهل بأساليب الكتابة والاستعمالات اللغوية لفترة تاريخية ما أو الجهل بالمنهج البيلوغرافية في توطيد النص يمكن ان يؤدي الى اخطاء تأويلية مضحكة. وكذلك بين الماركسيون والنقاد الاجتماعيون الآخرون كيف ان الايديولوجيا والقوالب الثقافية لا يمكن التغاضي عنها في التأويل النصي. اذ يؤكد كل من المنهج التاريخي والنقد الاجتماعي، بالطبع، على السياق في تناولها للنصوص الأدبية، مصرين على ان المعنى لا يكمن فقط «في» الكلمات، بل في نظام القيم والتضمينات التي هي قضايا تاريخية،

وينبغي ان تفهم بهذا الشكل .

وفي وقت مبكر في هذه البلاد وقف الارسطيون الجدد موقفاً مضاداً للنقاد الجدد فاكدوا على النقد البلاغي ونقد «الأنواع الأدبية» ، مؤولين النصوص في ضوء المعايير والاعراف التي يحددها النوع الأدبي ، أي «الشفرات» بالمعنى الذي أشار اليه جاكوبسن . هناك بالطبع فروق أخرى بين هاتين المدرستين ، كان أبرزها ميل مدرسة شيكاغو للنقاد البلاغيين الى تأويل النصوص ، على نحو أساس ، من خلال قدراتها الأخلاقية والعاطفية في الاقناع . فالنص يلزم قارئه نيابة عن المؤلف . بينما رأى نقاد «نيوهيفن» ان القارئ الأكثر فاعلية يستكشف النصوص الأدبية التي فيها غموض او مفارقة تحول بالتالي أو تعوق دون ايضاح القصد الاقناعي . والتطورات الأخيرة لهذا الاختلاف بين المدرستين مهمة وسنعود اليها لاحقاً . أما الان فينبغي ان نقف لنرى ان توكيد النقد الجديد على النص كان يتضمن افتراضاً مؤداه ان النصوص الشعرية معدة لانتاج استجابة شعرية خاصة ، فغموض النص هو المعادل الموضوعي للحالة الفكرية الخالصة عند القارئ ، الذي يدرك ان النص لا يريد ان يدل دلالة مطابقة على الواقع بل يريد ان يوحي ببنية جمالية متوازنة توازناً جميلاً . وهكذا كان النص ، في الفكر النقدي الجديد ، معزولاً قدر الإمكان عن مظاهر الاتصال الأخرى ، وكان كل نص معزولاً قدر الامكان عن أي نص آخر ، بفرادة «كروتشية» . فلم يكن النص نصاً ، بل «عملاً» . وينبع كل من قوة وضعف التأويل النقدي الجديد من هذا التمرکز المتطرف حول العمل كموضوع ذي معنى فريد .

ومن خلال الفحص الخارجي يبدو ان الشكلايين الروس يشاركون النقاد الجدد الكثير من افتراضاتهم النقدية . فهم أيضاً اكدوا على النصوص ، وأصروا على ان سياق العالم الخارجي أو الغرض الاقناعي لا يمكن ان يكونا مهمين في النص الشعري . ويمكن تكثيف وجهات نظرهم في فكرة جاكوبسن في ان النص الشعري هو النص الذي يؤكد على صورته النصية الخاصة . وكان الشكلايون يختلفون عن النقاد الجدد في اهتمامهم الكبير بالوسائل البلاغية واعراف البنية الشعرية . وكانوا دائماً يبحثون عن الشعري في الشعر ، والنثري في النثر ، لدرجة أنه حتى دراساتهم للنصوص المفردة كانت تدور حول المبدأ الشعري الذي يمكن ان ينطبق على نصوص أخرى في النوع نفسه وهكذا انعطفت استراتيجياتهم التأويلية من التوكيد على النصوص الى التوكيد على الشفرات التي تحكم انتاج النصوص . وهذا التوكيد أكثر وضوحاً عند البنيويين اسلاف الشكلايين الروس . وقد أدى عند الكثير من البنيويين إلى تقضيل تلك النصوص التي تسود فيها الشفرات والاعراف على نحو واضح ، أي الأذب الشعبي ، والفلم الشعبي والقصصي الشعبي .

أدى التأكيد الشكلاي والبنيوي على الشفرات الى تطوير المقاربة البلاغية عند اتباع مدرسة شيكاغو الارسطيين . ومن المفهوم تماماً ، مثلاً ، ان ننظر الى عمل جيرار جينيت «الخطاب السردى» كتطوير لكتاب « بلاغة القصص » لوين بوث (شيكاغو ١٩٦١) ، وكتاب سيمور تشاتمان الحديث «القصة والخطاب» يقع ايضاً في هذا الموروث الموحد الذي يؤكد على مقارنة النصوص من خلال الشفرات النوعية والاعراف الاسلوبية . وتبرز بعض الدراسات السيميائية الحديثة

الآخري تقارباً من نوع ما بين المفاهيم الأوروبية والأمريكية للتأويل .
فيتناول كتاب يوري لوتمان «تحليل النص الشعري» وكتاب ميشيل
ريفاتير «سيمياء الشعر» القصائد من خلال الاعراف ، ولكنها
يشاركان مع النقد الجديد في النظر الى النص باعتباره يحيل الى ذاته اكثر
بكثير مما يحيل الى سياق العالم الخارجي . ويركز كتاب بربرة هرنشتاين
سميث « الخاتمة الشعرية » (شيكاغو ١٩٦٨) أيضاً على الشفرات
والاعراف كطريق لتأويل النصوص . غير ان رغبتها في الحديث عن
حسن القصيدة بالصدق يربطها بنقاد شيكاغو الذين كان يمتزج
اهتمامهم بالاعراف والشفرات دائماً بالاهتمام بأثر النص العاطفي
والفكري على القراء .

وهذا الأثر بالضبط هو ما يقلق ناقداً سيميائياً مثل رولان بارت
ويساعده على تكريس كتاب مثل «س/ز» يهدم فيه بارت التمييز بين
النصوص الشعبية والنصوص الكلاسيكية . وكبنيوي كان بارت يؤثر
النصوص الشعبية والاسطورية في مقالاته التأويلية . أما في مرحلته ما
بعد البنيوية ، فقد حاول بارت ان يبين ان النص الكلاسيكي غير
أصيل شأنه شأن النص الشعبي ، وانه محكوم مثله بالآراء السائدة
والإيماءات الصياغية المعروفة . والواقعية ، في رأي بارت ، لا شأن لها
بالواقع ، إنها ببساطة نص يمكن ان يقرأ لانه يتألف على نحو تام مما
هو معروف سلفاً . النص الواقعي الكلاسيكي نسيج من الكلائش
الجاهزة ، لأن الشفرات جميعاً قسرية بالنتيجة . يرفض بارت النص
القرائي في س/ز ، ويدعو الى نص كتابي ، نص متحرر بما يكفي من
المنطق والنحو لكي يتيح للقارئ ان يؤدي دوراً فعالاً في عملية الخلق
النصي ، اي ان «يكتب» .

النص الكلاسيكي عند بارت نص قرائي تماماً، أي أن البناء الغني لشفراته المتشابكة يفرض على المؤول دوراً من الاستهلاك السلبي لا ينجو منه سوى النص غير القرائي. غير أن ممارسة بارت نفسه وممارسة مدرسة النقد الذين يطلق عليهم الآن اسم «التفكيكين» توحي أن ثمة بديلاً لهذا الدور السلبي المقيت. وقد يمكن اعتبار النقد التفكيكي الأمريكي نبتة تفتحت من تعليق بول دي كان في كتابه «العمى والبصيرة» (أكسفورد ١٩٧١) على كتاب جاك ديريدا «علم الكتابة». وتنقد هذه المدرسة النقدية القاريء من السلبية بافتراض أن في كل نص «مناطق عمى» هي إلى حد ما حاسمة في تأويله. فالنص لا يستطيع أن يقول كل ما يعنيه، لأن الصمت، في بعض النقاط الحاسمة، يمكن معاني النص من الظهور. ومن هنا، فهو خطوة باتجاه الحاح هارولد بلوم على أن كل قصيدة تعتمد على سوء قراءة يقوم بها شاعر لما عمله أسلافه (انظر «قلق التأثير» أوكسفورد ١٩٧٣) وباتجاه استراتيجيات أخرى تحرر القاريء من السلبية بالتسليم بأن النص غير مكتمل، أو منقوص. والفضيلة الكبرى لمثل هذا الموقف أنه يسمح بالتركيز على النص ويشجع من ناحية أخرى القاريء على القيام بدور ابداعى فاعل. وهو يجيد الاصرار التأويلي على قصد المؤلف بافتراض أن الايمان الرديء أو العمى عند المؤلف سيوقع هذا القصد تحت طائلة التعمية. وكما يقول دي مان فهو يؤكد «الاعتماد المطلق للتأويل على النص، والنص على التأويل».

ليس من السهل الحفاظ على هذا الوضع المتوازن لأسباب كثيرة. فبإضعاف دور قصد المؤلف في النص يفتح النقد التفكيكي الطريق أمام المواقف المتطرفة لـ «مذهب القرائية» الذي تُتهم فيه النصوص

بـ « اللاجزمية المطلقة total Indeterminacy » . ومن ناحية أخرى يسارع اصحاب النقد الموجه الى السياق الى تفسير العمى الذي يؤدي إلى التأويل استناداً إلى صيغ معينة . وعلى الخصوص سيعزو النقاد الماركسيون العمى الى الغمائم الأيديولوجية ، ويؤولون استناداً إلى عقائدهم الخاصة ، وسيجد نقاد التحليل النفسي أن بالامكان ترجمة فكرة «العمى» بسهولة الى مفردتي «الكبت» و «التسامي» . وهذا هو سبب الشجار القائم بين اتباع ديريدا وأتباع لاكان في الوقت الحاضر . فتفكيك نص استناداً إلى صيغ فرويدية أو حتى استناداً إلى طرائق لاكان الأكثر براعة ، ليس شبيهاً بأية حال لما يتصوره دي مان أو ديريدا . وفي الحقيقة فانه ليس تفكيراً أبداً ، لانه متمركز بقوة حول حقل يتظاهر بالمعرفة . والتفكيكي الأصيل يرى التأويل هتكا دائماً للعمى ، تماماً مثلما يرى «الماوي» الأصيل الثورة زحزحة دائمة للبنية الاجتماعية . وتتضمن كلتا النظرتين لازمة سعيدة ترى ان النقد والثوريين لن يكونوا عاطلين عن العمل أبداً .

ولأكن الآن أدق في وضع المنهج السيميائي في الأدب ، بين هذه المناهج الأخرى . ترفض السيمياء علم التأويل الخاص بالمؤلف من خلال نقدها لفكرة المؤلف . فالمؤلف عند الناقد السيميائي ليس الهاً يتأمل في خلقه ، ولا حتى شخصية فردية موحدة تماماً تضع خياراتها الجمالية كما تشاء . منتجو النصوص الأدبية هم أيضاً كائنات ثقافية احرزت رتبة الذاتية الانسانية من خلال اللغة . ويتحقق ما ينتجونه من نصوص أدبية بقبولهم قيود المعايير النوعية أو الاستطراذية . وتحدث من خلالها أصوات أخرى بعضها ثقافي وعام ، بعضها يجيء مشوهاً بسبب تلك الجوانب من الحاجة الاجتماعية المكبوتة كثرمن للحصول

على ذاتية عامة في اللغة. فالمؤلف ليس «أنا» مكتملة، بل مزيج من العناصر الخاصة والعامة، الشعورية واللاشعورية، التي توحدت على نحو ناقص لكي تستخدم أساساً تأويلياً.

يكون القراء، بالطبع بالطريقة نفسها: فهم ذوات منقسمة تتخللها الشفرات. وترك القارئ «حرّاً» في التأويل أمر مستحيل. لان القارئ «الحر» هو أيضاً واقع تحت رحمة الشفرات الثقافية التي تشكل كل شخص بوصفه قارئاً، وتحت رحمة الملامح المناورة للنص وللصف، وسياق القراءة كلها أيضاً. ان الطلاب بحاجة الى ان يكتسبوا الشفرات التأويلية لثقافتهم، ولكنهم بحاجة ايضاً الى ان يروها كشفرات، وبذلك يمكنهم ان يتذوقوا تلك النصوص التي تعيد صياغة الافكار المقبولة، وان يتحصنوا في الوقت نفسه من الاستغلال المناور للرأي الجاهز.

في تمييز المنهج السيميائي للدراسة الادبية عن المناهج الاخرى، قد يكون من الاهم ان نوضح الفرق بين التحليل السيميائي وأهم سوابقه في الفكر النقدي والتربوي الامريكي: أعني النقد الجديد. ويمكن اقامة هذا التمييز على أساس الاختلاف بين فكري «العمل» و «النص». ويعتمد تفسير النقد الجديد على فكرة «العمل» الأدبي: أي الموضوع الكامل المكتفي ذاتياً، الذي يتكون من كلمات مبسطة على صفحة، تمنح معانيها لكل متمرّن على النقد التطبيقي. ان انغلاقية «الاعمال» هي خاصيتها المميزة. وينبغي ان ينظر اليها باعتبارها جزءاً من قصد مؤلفها، حرة من الضرورة التاريخية، وحرّة من اسقاطات القارئ في القيمة والمعنى. فالمعنى مطوي في الكلمات المبسطة على

الصفحة وينبغي ان يفرضه مستكشف ماهر في فض المعاني .

لقد ادى الاثار النقدي الجديد لتكامل العمل في الدراسة الأدبية إلى سلسلة كاملة من الالياءات التأويلية والتربوية والتحريرية . فأعطي الطلاب قصائد ليؤولوها وقد أزيلت أسماء مؤلفيها ، وأخفيت عناوينها ، وأغفلت تواريخ كتابتها . وانتجت دواوين شعرية بأعمال منظمة لا حسب الترتيب الزمني لكتابتها ، بل حسب الحروف الالفبائية ، وبمعلومات سيرية حذفت ، أو أخفيت في الملاحق ، ودون اشارة صريحة الى البلد أو التاريخ . وباسم التأويل المحسن انقلبت القراءة الى سر ، والصف الأدبي الى مصلى يصعق فيه المعلم الكنسي (الذي يعرف المؤلفين والتواريخ والعناوين والسير والمصادر الخاصة بالنصوص) المؤمنين بمعجزات التأويل . وكانت فضيحة النقد الجديد (التي هي مصدر قوته ايضاً) تكمن في افادة المعلمين من الشفرات الثقافية التي يؤكدون رسمياً أن لا علاقة لها بالاجراء التأويلي . وأنا بالطبع ، لا ألح هنا إلى انهم قد مارسوا الاحتيال شعورياً ، بل انهم خلقوا اسطورة تعليمية آمن بها الآخرون لانها كانت ترضي المربين الذين آمنوا بها . وكان الوضع الكامل مرتكزاً على فكرة العمل المغلق المكتفي بذاته .

النص ، في مقابل العمل ، شيء مفتوح ، وغير كامل ، وغير مكتف . وليست هذه خاصية لصيقة بأية قطعة كتابية ، بل مجرد طريقة في التعامل مع هذه القطعة الكتابية ، أو أية مجموعة أخرى من الاشارات . ويمكن لنفس الكلمات ان تعد نصاً أو عملاً . وكنص ينبغي فهم القطعة الكتابية بوصفها نتاجاً لشخص أو اشخاص ، عند

نقطة معينة من التاريخ الانساني، وفي صورة معينة من الخطاب، تستمد معانيها من الايحاءات التأويلية لافراد القراء الذين يستعملون الشفرات النحوية والدلالية والثقافية المتاحة لهم. النص دائماً يردد صدى نصوص اخرى، وهو نتيجة خيارات حلت محل احتمالات اخرى، قد لا تتوفر تسجيلات لفعالية التنصيب هذه، وقد تتوفر في صورة مسودات مخطوطة، غير أنه لا بد من افتراض هذه العملية. النص دائماً نتيجة قرار اعتباطي للتوقف عن الكتابة عند نقطة معينة. ومن حق المحلل ان يتأمل فيما كان يجري قبل اتخاذ قرار التوقف، وما يكون استمر حدوثه بعد ذلك، أي فيما أقصاه النص وما ضمنه ايضاً. وفي معاملة قطعة كتابية على أنها نص تشعبات اخرى سأعالجها فيما بعد في هذا الكتاب، مثلما سأحاول أن امضي الى ما وراء المفاهيم العامة في التوضيح الخاص بالتحليل السيميائي للنصوص. وأنا مطمئن انني بينت سلفاً انني داعية للدراسات السيميائية. وفي الصفحات الآتية، سأقوم باستكشاف مدى السيمياء وحدودها بوصفها حقلاً دراسياً اكااديمياً، وبوصفها أداة للتحليل النصي.

نحو سيمياء للأدب

الأدب، بالطبع، كلمة وليس شيئاً. وتستعمل هذه الكلمة في الأحاديث العابرة بطرق كثيرة، يشتبك بعضها مع بعضها الآخر. فقد يتم النظر الى «الأدب» بوصفه الكتابة الصادقة في مقابل الكتابة الزائفة، أو الكتابة الجميلة في مقابل المفيدة، أو اللاصادقة في مقابل الكتابة الصادقة/ الزائفة. وقد ينظر اليه بوصفه ما ينطوي على بعض الاشكال النوعية الراسخة مثل القصيدة والمسرحية والقصة، في مقابل الأنواع المتنازع عليها مثل المقالة والفلم مما يتخلف مترصداً على الحدود. ولا تشغل أغلب أقسام الأدب بمفاهيم أفضل من هذه، كما أشار الى ذلك «سبارشوت» ساخراً (في مجلة «سينتروم» ٣، العدد ١ (ربيع ١٩٧٥) ص ٥ - ٢٢). فهي تسير بكل ما في العالم من ثقة.

وأنا أتعاطف مع التخبط التقليدي هنا. فما يبدأ كتوضيح، غالباً ما ينتهي كاسفاف، منتجاً مقولات جامعة أو مانعة من شأنها ان تحيل كل محاولات التفكير المنهجي بالأدب الى زراية به. والتخبط، في النظرية الادبية، كما في الحياة، غالباً ما يكون اكثر انسانية، بل أكثر اقناعاً من البدائل التي تقدمها النظم السياسية أو الاخلاقية أو الجمالية. وفي الحقيقة قد نعرف عن بعض أنواع السلوك البشري اكثر مما نستطيع ان ننظم أو نمناهج، ولذلك فإن حدودنا التلقائية قد تكون في الواقع أرقى من الأوضاع التي نفكر فيها كثيراً. ومع ذلك، فإننا دارسي ما يُسمى بالأدب، لا نستطيع ان نمديد العون بأكثر من الرغبة في فهم

ما نقوم به فهما أفضل . ونحن ندرس لكي نعرف ، وتجعل مشكلة معرفة ما الادب نفسها من ذلك امراً جذاباً بالنسبة الينا . وتقوم محاولتي الاهتمام بهذه المشكلة هنا على الموروث الشكلائي والبنوي والسميائي في الفكر النقدي ، لكنني سأوجه هذا الموروث ، عند بعض النقاط الحاسمة ، الى ما أعده اتجهاً ضرورياً ، بل قد يقول البعض أنني وجهته الى حد نقطة القطيعة .

كلمة «أدب» فيما أزعـم ، ينبغي أن تستخدم لتطلق على مجموعة معينة من افعال الاتصال التي يمكن تكرارها أو استعادتها . وسأتوسع فيما بعد في مفردة «معينة» من التعريف ، التي تتطلب اقضاء بعض الافعال الاتصالية التي يمكن تكرارها أو استعادتها من التصنيف الأدبي . لكنني لابد ان احدد بعض الالفاظ في هذا التعريف أولاً . ويتطلب «ما يمكن تكراره أو استعادته» ان يكون لما يوصف بأنه أدب قدرة على البقاء . وقد يأخذ هذا البقاء شكل نص مكتوب أو قول مسجل أو بكرة فلم أو أي شيء منقول شفاهاً كالمثل أو النكتة أو الاسطورة أو القصيدة الملحمية . وفي الأشكال الشفاهية لا يكون ما يتم ترديده نصاً مطابقاً في العادة ، بل بنية يمكن التعرف عليها - أي النكتة أو القصيدة الملحمية نفسها بالفاظ اخرى - غير أن هذا التماثل في البنية يدرج امثال هذه الأعمال في حدود هذا التعريف للأدب . وقد يمكن لقول أو فعل ليس بالمستطاع تكراره أو استعادته ، سواء كان نكتة منسية أو مخطوطة ضائعة ، ان يكون أدبياً ايضاً ، غير انه لا يكون جزءاً من الأدب ، ما دام الأدب يتضمن مجموعة الأقوال المتوفرة فقط . وقد رأى بعضهم (من بينهم سبارشوت) ان كل النصوص المكتوبة ينبغي ان تعد أدباً ، ولهذا ما يسوغه ، كما سنرى فيما بعد . فالكتابة لا

تحفظ الاقوال حرفياً، بل انها تترجم المادة المتوفرة على نحو مباشر أمام الحواس الى وسيلة اخرى هي، كما سأبين، عنصر أساسي في عملية التخيل القصصي Fictionalization . وتستدعي كلمة «فعل» في تعريف الأدب المقترح هنا ان يكون القول الممكن تكراره أو استعادته، فعلاً متعمداً يقوم به كائن عاقل . فالخطأ ليس أدباً . لكنه يمكن ان يكون أدباً اذا أداه شخص آخر غير مرتكبه . بل يمكن جعل أي قول أو ايحاء انسانية أدبياً بدمجه عن عمد بقول آخر . وقد تعمل اية قطعة كلامية تافهة أو مبتذلة على نحو أدبي في قصة أو مسرحية، على سبيل المثال، أو حتى في اشراقات جويس، تماماً كما يمكن لقطعة الخشب أو القمامة ان تندمج في عمل نحتي، أو أية لقية ان تتحول الى فن بصري بفعل الانتقاء والعرض .

وأخيراً لابد ان تؤخذ بالحسبان كلمة «اتصال» الواردة في التعريف فقد استعملت هنا لأنها تتضمن بعض الانساق اللغوية للدلالة، وبعض الأشكال اللغوية المتوقعة أيضاً . والمقولة المسماة «أدباً» التي كانت تستبعد المسرح والفلم قد تكون مربكة ومضجرة لأسباب كثيرة، منها أن العمل الواحد الذي يمكن التعرف عليه (ساحة واشنطن لهنري جيمس، تمثيلاً) قد يوجد وجوداً مؤثراً كنص مطبوع، أو كأداء مسرحي، أو كفلم . ويبدو أن كلمة «اتصال» تفتح الباب على مصراعيه على الاشكال اللغوية كالايماء والرقص، التي هي اتصالية بوضوح، وحتى لجميع أشكال التعبير الصورية والموسيقية . وأكثر الموسيقى «توصل» شيئاً ما . كذلك الفنون البصرية، برغم أن هناك مدى واسعاً يفصل الاشكال التمثيلية عن الاشكال الخالصة أو المجردة . هنا من المفيد ان نحصر معنى الاتصال في التعريف بالاقوال

التي تقبل عقلياً ان تعاد صياغتها لغوياً. وحتى في هذه الحالة ستكون الحدود غير ثابتة، وهي نقطة ينبغي الاعتراف بها هنا. وإذا افلحت بقية اركان هذا التعريف والتوضيح بما يكفي لجعل هذا الضعف مهماً أمكن تأمله بدقة اكبر في مناسبة اخرى. ويكفي القول في الوقت الحاضر ان الاعمال التصميمية (الايقونوغرافية) في الفن البصري، وكذلك الموسيقى التصويرية والناطقة، هي الى حد ما أدبية.

ما هو أكثر اهمية في الوقت الحاضر، هو ذلك الجزء من التعريف الذي تنكر بكلمة «معينة». إذ أنك سترغب في معرفة أية خاصية تجعل فعلاً إتصالياً ما عملاً أدبياً؟ سأجيب، مثل كل بنيوي طيب من اتباع مدرسة براغ، بكلمة واحدة، انها «الأدبية». هذه الإجابة، بالطبع، رائعة منطقياً، ولكنها غير ذات معنى على الاطلاق، ما لم يتم تقليص نسبة تحصيل الحاصل في نظام تشفيرها الدلالي. وهذا ما سيكون عملنا هنا. إن أهم اسهامات رومان جاكوبسن في الدراسة الادبية هو أنه حررنا من اعتبار «الأدب» مقولة مطلقة. ولقد علمنا ان «الأدبية» توجد في جميع انواع الاقوال (أو المنطوقات)، وبعضها ليس بأدبي على نحو خاص. و «العمل الأدبي» هو ببساطة العمل الذي تهيمن فيه الأدبية. ومن الواضح ان هذا يسمح بقضايا الحدود والمنازعات، غير أن هذه احدى حسناته دون شك، مادام الأدب بوصفه مقولة مطلقة يستفز المنازعات على نحو ما دائماً، وبجعل المحاججة تستدير الى «الأدبية»، ينبغي ان نعرف في الأقل أي نوع من البراهين كان ينبغي ان ينهي هذه المنازعات، إذا - وإذا هنا واسعة - إستطعنا تعريف الأدبية تعريفاً مقنعاً.

بالطبع ربما لا نكون بحاجة الى تعريف الأدبية بوصفها ركناً من أركان القول. ويستطيع المرء أن يقلب المشكلة بكاملها اذا قام بما اقترحه جوناثان كولر في كتابه «الشعرية البنيوية»، فينظر الى الأدبية لا بوصفها وظيفة للعمل ذاته، بل بوصفها طريقة خاصة في القراءة. يقترح كولر أن لا تكون القضية أدبية النص، بل «الكفاءة الأدبية» عند القارئ: «وبدلاً من القول، مثلاً، ان النصوص الأدبية خيالية، ينبغي أن نورد هذا كعرف للتأويل الأدبي ونقول أن قراءة نص ما بوصفه أدباً هي قراءته بوصفه خيالاً». لكن هل يجب على «القارئ الكفء» أن يقرأ النصوص كلها كخيالات، أم يجب عليه أن يقرأ كل نص بطريقة مناسبة؟ يرى كولر ان الكفاءة هي في الأساس سيادة الأعراف النوعية، وهذا موقف أتعاطف معه. لكن هل كل الأعراف أدبية؟ هل كل النصوص خيالات؟ ليست هذه بأسئلة بسيطة، بل اسئلة تحتاج الى مزيد من الحوار، ومن أجل تسوية الحوار لابد من مواجهة سؤال الأدبية مرة أخرى، وتبقى مشكلة الأدبية ماثلة سواء أو ضعناها في النص أم في القارئ أم في النظام. ويكمن الحل الذي اقترحه في اعتبار «الأدبي» خاصية تحول جميع الوظائف الأساسية للفعل الإتصالي، بما في ذلك دور القارئ، وهذا ما يعيدنا الى رومان جاكسون.

إن الملامح الستة للفعل الاتصالي التي اشاعها مخطط جاكوبسن هي: المرسل، المتلقي، قناة الاتصال، الرسالة، الشفرة، السياق:

السياق

الرسالة

المرسل _____ المتلقي

قناة الاتصال

الشفرة

في ترسيمة جاكسون، تكمن الوظيفة الجمالية، التي تجعل من التعبير اللغوي تعبيراً أدبياً، في التحويل الذي يطرأ على شكل الرسالة ذاتها. فقد يتم تمييز القول الأدبي عن القول غير الأدبي بابراره بنيته الشكلية. ويجبرنا هذا الابرار على اعتبار القول مبنياً بشيء من الكثافة والغموض. فهو ليس حاملاً شفافاً يتم من خلاله توجيه افكارنا الى سياق أو فعل ما. بل أنه كيان يستحق التفكير به لذاته. وهذه الصياغة شديدة القرب من وجهات نظر كثيرة، مثل وجهة نظر آ.أ. رتشاردز والنقاد الجدد. وتستند في أساسها الى افتراض «كانت» عن لاغائية الموضوعات الجمالية.

وهذه إلى حد ما صياغة مفيدة، غير اني أجدها مثار شك لعدد من الاسباب. منها انها تصح على الشعر، ولا سيما الشعر المسبوك اكثر مما تصح على القصص الثري أو الدراما ومنها انها تتخلى عن كثير مما تم اكتسابه برؤية الادبية ملحقاً اتصالياً اكثر مما هي نوع من النشاط اللاغائي المدعو «فنا». ويبدو في النظرة الاولى ان هذه الفكرة عن الفن ستجعل من جميع تلك الجوانب المعرفية أو التعليمية في الأدب مجرد أوشاب. واذا كانت الموسيقى اكثر الفنون اكتمالاً، لانها لا تشير الى شيء، ولا تبرهن على شيء، ولا تدافع عن شيء، إذن، فإن الأدب

الذي يدعو ويشير ويدافع دائماً سيكون غير مكتمل باستمرار. وبدلاً من ان نقبل بفكرة كون الادب نوعاً من الفن الفاشل، لابد ان نبحث نحن الذين جعلنا من الدراسة الادبية هم حياتنا المركزي عن تعريف له يفسر هذه المركزية. والنظر الى الادب بوصفه تنقية أو اتساعاً لعناصر الاتصال، وليس ابتداءً لعناصر الفن، هو الخطوة الاولى الضرورية في هذا الاتجاه. وتدفع صياغة جاكوبسن المحكمة ثمناً باهظاً عن احكامها. فهي ترد الى علم الجمال حين يجب ان تستمر في طريق السيمياء، وبذلك تكون النتيجة تعريفاً للأدبية يستبعد الكثير من أهم صفات الأدب، بما في ذلك الكثير من الشعر. ولقد حان أوان الانتقال الى صيغة تجعلنا اكثر اقتناعاً بفكرة الأدبية.

واذا بسطنا الأدبية، قدر الامكان، فاننا نشعر بها في قول ما حين يفقد اي ملمح من ملامح الاتصال الستة بساطته ويصير متعدداً ومضاعفاً. ولأوضح هذا بحالات صغرى. نحن جميعاً على الفة بما يحدث حين نحس باختلاف بين مؤلف قول ما والمتكلم به. وحين نقول أن الكلمات هي «قناع» للمؤلف فإننا نعني كما توحى الكلمة أن المؤلف قدم لنا شخصية مقنعة. ومتى شجعنا فعل اتصالي ما على الاحساس بفرق بين مؤلفه والمتكلم به، تنشط كفاءتنا الأدبية. ويصح هذا ليس فقط في المواقف الواضحة مثلما يحدث حين نواجه كلمات الشخصيات في المسرحيات والقصص، بل في المقالات أيضاً، أي حين يتبنى كاتب المقال نبرة أو دوراً يبدو انحرافاً عن المعيار المتوقع. وحتى في النقاش العرضي، حين يتبنى المتكلم نبرة معينة، أو اسلوباً أو لهجة في مناسبة ما، فاننا نلاحظ ان هذا نوع من السلوك الأدبي. ففي النشر المكتوب، تمثل وسيلة مثل التقديم الساخر للبرهان

في مقترح متواضع لـ «جونثان سويفت» حالة متطرفة على ازدواجية مرسل فعل الاتصال.

وبالمثل اذا كانت كلمات منطوق أو قول ما تبدو وكأنها لا تتوجه الينا مباشرة، بل عبر شخص آخر، فان هذا الموقف المزدوج أدبي في جوهره. ولقد أكد جون ستيوارت مل ذلك حين قال ان الشعر لا يسمع، بل يجلس السماع اليه اختلاسا. ومواقف الاستراق والاختلاس هي الى حد ما أدبية، ولهذا السبب دون ريب تبرز بروزاً في النصوص الادبية المكشوفة. ان الكفاءة الادبية عند القراء فيما يخص هذا الملمح من ملامح الافعال الاتصالية هي في الاغلب قضية تخيل شخص يوجه اذنه القول أو تلقي معاني لم تقصد سامعاً ظاهرياً، أو لم يفهمها. فكل لطف في الاتصال يتطلب لطفاً مقابلاً في التأويل.

ونوضع أيضاً في موقف أدبي حين لا تكون قناة الاتصال بسيطة. لو قدمت لنا الكلمات المنطوقة على شكل كتابة، مثلاً، فلا بد ان يكملها أما الكاتب أو القارئ بملامح الاتصال الشفاهي المفقودة في الترجمة - يحدث ذلك مثلاً عندما يذكرنا لورانس ستيرن ويتجشم عناء تسجيل دجل العريف تريم وإشاراته وتأكيداته حين يقرأ العريف بصوت عال وثيقة في «ترسترام شاندي». وبالتدوين الكتابي عن قراءة بصوت مرتفع لوثيقة مكتوبة، يجعل ستيرن بالطبع الموقف أدبياً على نحو مضاعف فيما يخص قناة الاتصال. وكذلك فان وصف الأشياء التي تدرك بصرياً في العادة يوشك ان يكون أدبياً لانه يريد أن «يترجم» ما يمكن ان يكون قناة اتصال بصرية الى قناة لغوية. وتعتمد فكرة ان جميع الوثائق المكتوبة هي أدب على أساس هذه العملية. وفي

الحقيقة كلما زاد الفرق والاختلاف الذي نشعر به بين القناة اللغوية المطبوعة، ووسائلنا العادية في ادراك الموضوعات التي يتناولها أي نص مطبوع، زاد احتمال كون القول ادبياً. ولذلك فإن من الممكن ان تنطوي الكتابة بجميع اشكالها على اثار الادبية، لكن يجب ان نتذكر ان الادبية لا تعني الادب حتى تهيمن على قول ما.

والازدواجية في شكل الرسالة نفسها، برغم انها معقدة ضمناً، هي ركن من الادبية نفهمه في الوقت الحاضر فهماً افضل، لانه درس دراسة دقيقة. فقد نبهنا جاكوبسن وريتشاردز وجميع الشكلايين والنقاد الجدد الى الاثار الصوتية المختلفة والانماط النحوية في الشعر، مثل التهكم والغموض والمفارقة والملامح الازدواجية الاخرى في الرسائل الشعرية. ولا اريد ان استغرق في هذه الملامح هنا الا لكي اشير الى انها لا تعمل على قطع الصلة بين العمل الأدبي والعالم الخارجي، بجعله موضوعاً مكتفياً بذاته، كما يدعي كثير من المنظرين. بل بالاحرى، الى انها تعمل على خلق توتر أدبي بين القول بوصفه اتصالياً ويحيل الى الخارج من ناحية، وبوصفه لا اتصالياً ويحيل الى ذاته من ناحية اخرى. وكما رأى موري كرايغر مع آخرين سواء، فان القصيدة تغرينا في العادة بكونها وفي الوقت نفسه المرآة والنافذة.

لقد استبقيت السمات المعقدة للآخر، أعني الشفرة والسياق. ويمكننا ان نؤجل الشفرة قليلاً، مادامت جميع السمات التي تأملناها كسمات ادبية يمكن وصفها بالاعراف والوسائل البلاغية التي تحول الخطاب العادي الى خطاب أدبي. وتشكل هذه الاعراف والوسائل شفرات الادب. وسنعود الى الشفرات والتشفير، ولكننا لا بد أن

نواجه أولاً اعقد واهم المشكلات في النظرية الادبية، أعني مشكلة السياق، يزيع جاكوبسن نفسه هذه المشكلة من منطقة الادب قائلاً ان القول الذي يركز على سياقه هو قول مرجعي وليس شعرياً. ويقابل كثير من المنظرين مثل ريتشاردز الخطاب المرجعي باللامرجعي، كطريقة لفرز الاختلاف بين النص النفعي والنص الجمالي. وتميل كلتا المدرستين في النقد، الشكلانية والنقدية الجديدة، الى انكار وجود أية خاصية معرفية في النصوص الأدبية. ويعني هذا، من خلال نموذج الاتصال المذكور، انكار احالة النصوص الادبية الى سياق فيما وراء نظامها اللغوي، أو وراء النصوص الاخرى التي تشترك معها بذلك النظام. وهدفنا ان ادعو الى الافتراض المعاكس. وبالقيام بذلك اكون في قطيعة مع الموروث الراجح في الدراسات السيميائية الذي يمتد من سوسير حتى بارت، والذي هو متفش في البنيوية الباريسية.

لقد كان اقوى افتراض في الفكر السيميائي الفرنسي منذ سوسير هو فكرة ان الاشارة لا تنطوي على اسم ومسمى تشير اليه، بل صورة صوتية وتصور، أو دال ومدلول. وعلمنا دي سوسير كما توسع فيه رولان بارت وآخرون، ان نميز هوة لا تردم بين الكلمات والاشياء، بين الاشارات والمراجع. ورفض البنيويون الفرنسيون فكرة «الاشارة والمرجع» بكاملها، وكذلك اتباعهم، باعتبارها فكرة مادية وواحدية الأفق. فالاشارات لا تشير الى الأشياء، بل تدل على مفاهيم، والمفاهيم من اركان الفكر، وليس من اركان الواقع. وقدمت هذه الصياغة المقنعة الرائعة بالتأكيد نقداً مفيداً للواقعية الساذجة، والمادية المتذلة ولأنواع أخرى من المذاهب والنزعات isms التي يمكن المساواة بينها وبين الصفات التعطيلية. لكنها لم تستطيع ان ترد العالم الى مجرد

تصور. فحتى السيميائيون يأكلون ويؤدون وظائفهم الجسدية، وكأن العالم يوجد حولهم وجوداً صلباً. ان عدم وجود مرجع لكلمة (خبز) لا يحول بينهم وبين تناول خبزهم اليومي الواقع تحت هذه الاشارة. وكما قال بورخس: «رباه، العالم حقيقي، وأنا، يا رباه، بورخس». ومن الواضح اننا لا نستطيع ان نناقش قضية العلاقات بين الكلمات والاشياء بكاملها هنا. ويبدو لي ان كون اللغة تولد كلمات مثل orgasm (الرعشة الجنسية) أو tonsil (اللوزة) دون عون من الخبرات اللالغوية أمر غير محتمل الى حد كبير. وفي تقديري اذا كانت اللغة نظاماً مغلقاً حقاً، فستكون عرضة، مثل اي نظام مغلق، للازدياد في الانتروبيا (اي الطاقة غير المستفاد منها) وفي الحقيقة فان تغذية اللغة بالخبرات اللالغوية الجديدة هي التي تحفظ اللغة من الاضمحلال.

تعتمد نظرية الادب التي ادافع عنها على قبولنا بوجهة النظر القائلة ان فعل الاتصال قد يشير اشارة حقيقية الى العالم الخارجي، بل قد يصل به التهور الى المضي الى ما يكمن وراء جدار الظاهرة - كما يريد موبى ديك - ان نخبرنا عن حرفة اصطياد الحيتان، وسلوك الحيتان الحقيقية وصيادها، بينما هو يسبر غور اسرار العالم. لقبول هذه النظرة لا ينبغي ان نسوي اية مشكلة عن الاشياء في ذاتها، أو الواقع، أو الافكار أو الجواهر. بل ينبغي ان نعترف ان بعض المطابقة بين فكرنا والعالم الخارجي من حولنا شيء ممكن نظرياً في الأقل، مثلما يمكن ان يؤدي نظام اشارات رياضي في الفيزياء الذرية الى تدمير جميع المدن بجميع مواطنيها، اذا أول تأويلاً تكنولوجياً.

لعزل الأدبية في سياق ما نحتاج الى جهاز اصطلاحات يمكننا من

فرز الاركان المختلفة في الاحالة السياقية . وتقوم المصطلحات التي أود تقديمها على ثلاثة تقابلات ثنائية مترابطة ، أو ثلاثة جوانب لتضاد واحد عميق : الغائب في مقابل الحاضر ، والسميائي في مقابل الظاهري ، والمجرد في مقابل العيني أو المجسد . السياق الحيادي اللأدبي حاضر وظاهري ومجسد . أي ان السياق حاضر لكل من مرسل الرسالة ومتلقيها ، ويتاح حسيّاً لكل منهما ، متحرراً من التشفير السيميائي قدر الامكان ، وهو اكثر شبهاً بالشيء المجسد منه بالفكر المجرد . على سبيل المثال ، لو كان شخصان ينظران من النافذة معاً ، وقال احدهما : « انها تمطر » لكان السياق مجسداً وظاهرياً وحاضراً . ولو فتحا كتاباً ، وقرأ احدهما الكلمات التالية : « أنها تمطر » لبقى السياق مجسداً ، وبقى ظاهرياً ، بالقوة . ولانه غائب فان معنى العبارة سيختلف اختلافاً كلياً ، فلن يشير المعنى مباشرة الى المطر خارج النافذة . السماء لا تمطر في الواقع الخارجي الآن ، بل في فضاء تعلمنا ان نسميه خيالياً . وللدخول الى الفضاء الخيالي من خلال وسيط الكلمات ينبغي ان نقلب عمليات التلقي وتوليد الصور والاصوات والمعطيات الحسية الاخرى التي تتوفر أمام حواسنا اذا كنا في حضرة الظواهر المسماة .

لو وردت هذه العبارة نفسها في رسالة ، مادام المرسل والمتلقي غير حاضرين أمام بعضهما ، وبالتالي فليسا في حضرة الظاهرة المشار اليها ، ولدت هذه العبارة فضاء قصصياً خيالياً . وكلما حاول الكاتب ارجاع ظاهرة المطر التي لا يمتلك منها سوى الاحساسات الى مجرد كلمات ، زاد ذلك الفضاء امتلاء واتساعاً من الناحية المادية المجسدة . ويمكن لكل اتساع في وصف المطر ان يكون اكثر ادبية . (من الجدير

بالملاحظة ان الوصف الذي يستبدل بمقولات أو اصناف تحليلية أو عملية، أصنافاً حسية مستمدة من الملاحظة الانسانية سيكون اقل أدبية، لانه اقل تجسيدا. وما نعنيه بالمجسد هو «الوصف طبقاً لانهائادراكنا العادية». وترتبط شفرات القصص الخيالي بنظام ادراكنا كما ترتبط بلغتنا).

لو كنا على كاتب الرسالة ان يبدأ بوصف المطر خارج نافذته وان يختم رسالته قائلاً «حين قلت انها كانت تمطر سابقاً، ووصفت المطر، فانها لم تكن تمطر حقاً. لقد اختلقت كل ذلك». ولو قدر لنا أن نتلقى تلك الرسالة ونقرأها، فكيف سنستجيب لها؟ ولو أضاف حاشية يؤكد فيها انه كان كاذباً حين قال انه «اختلف» المطر؟ وهكذا؟ الرسالة تناقض ذاتها، وتذكرنا على نحو عدائي بأننا لا نستطيع الدخول إلى سياقها. لن نعرف ما اذا كان الكاتب ينظر بحق إلى خارج نافذته فيرى مطراً واقعياً أم لا. ولا يعتمد الوضع الخيالي للمطر على واقع او لا واقع المطر، بل على غياب السياق «الواقعي» عن القارئ. وكل وصف نقرأه خيال. وستأمل في علاقة هذه الخيالات بالسياق الواقعي فيما بعد.

ان سياقاً حاضراً على نحو ظاهري لا يستحضر الأدبي بالطريقة نفسها التي يستحضره بها السياق الغائب. وفي الحقيقة يمكن ان تنتج الأدبية القائمة على السياق الحاضر عن انتهاك سيميائي لهذا السياق. لو أن احد مراقبي المطر المذكور قال لصاحبه: «ما أروع الطقس»، لادرك الآخر هذا التعبير على انه سخرية وتهكم بسيط. وفي الحقيقة فإن هذه الترجمة ستكون فورية الى حد ان العملية المعقدة التي

تضمنتها ستضيع. ما يحدث في هذا الموقف هو التالي: يقول (آ) «ما اروع الطقوس». (ب) يعرف ان السياق يكذب ما يقوله، اي ان الظاهري يرفض السيميائي. غير انه بمعرفة ان (آ) يعني انه على وعي بهذا الموقف الفعلي، وان (آ) يعني انه على وعي به، يعرف (ب) أخيراً ان (آ) يشير الى سياق خيالي - ما اذا كان الطقس رائعاً بحق - كطريقة في التعبير عن استيائه من الظاهرة الفعلية لهذا المطر بذاته. وهذه العملية المعقدة في مقارنة سياقين هي التي تتيح لنا القول ان المعنى الظاهر لهذه العبارة ليس هو المعنى الواقعي. وما يجب ان نعهده مجازاً أو شكلاً بلاغياً، اعني التهكم، هو في الحقيقة وظيفة سياق لا يمكن تحديده من شكل الرسالة وحدها. وسنجد، تحت الفحص، ان مجازات اخرى تبدو في ظاهرها لغوية خالصة، مثل التورية والاستعارة، وهي تعمل من خلال ترادف المقارنة بين سياقين، وليس مجرد سطح لغوي خالص. والسخرية، بالطبع، هي اوضح انتهاك سيميائي للسياق الحاضر. وستحتوي اية اعادة تشفير للظاهري على بعض مقاييس الادبية لانها تغير قناة الاتصال (كما رأينا اعلاه)، وكلما زاد الاحساس بكون اعادة التشفير تشويهاً زاد ظهورها ادبية.

والآن وقد رأينا كيف ينتج الخيال عن التوليد السيميائي لسياق غائب، او عن تشويه سياق حاضر، ربما ينبغي ان نتوقف لنرى كيف تختلف هذه الخيالات عن نوعين قرييين متماثلين أعني: الكذب والخطأ. لنفترض ان احد هذين الشخصين يمكن ان ينظر الى خارج النافذة. ولاسباب خاصة به يقرر ان يخدع الشخص الآخر. (لاحظ انني كلما جعلت هذه الاسباب اكثر تجسيدا، صار هذا المشهد أكثر خيالياً) يقول ان السماء تمطر، في حين انها لا تمطر، ويخدع الآخر

بقبول هذه الفكرة. لقد ولد خيلاً حقيقياً من خلق سياقين، غير ان زميله الذي رضي بهذه الصياغة، لم يعرف سوى سياق واحد فقط. ولهذا السبب فما من خيال لديه. ولانها (لاحظ كيف ان تغير الضمير إلى ضمير مؤنث يضيف على مشهد هذين الشخصين صفة تخيلية) تقبل بترجمة الظاهري إلى لغوي خالص بوصفها ترجمة شفافة ومرجعية، فانها لا تميز بين الخيال والكذب فيما قاله. بالطبع كلاهما بالنسبة اليه خيال وكذب، اي خيال يقدم نفسه كحقيقة وفي نيته الخداع، أما بالنسبة الينا نحن الذي نختلس النظر ونسرق السمع الى المشهد ونتعرف على هذا الشيء كله كسياق توضيحي مصطنع، فان المشهد خيالي الى حد بعيد، برغم وظيفته في هذا الخطاب اللاخيالي.

كذلك لو ان الشخص الذي يمدق خارج النافذة يخطيء في ادراك الظاهرة الخارجية، فيقول أنها مطر يتساقط، وليس في نيته الكذب، فان هذا القول ليس خيلاً عند المتكلم. لكنه قد يبدو كذلك عند مستمعه ربما تتحقق من صحة هذا القول. وسيكون الدافع الطبيعي لدى المستعملة هو التساؤل ما اذا كان يجب عزو التعارض النصي الى الكذب أم الى الخطأ، ويتطلب منها هذا التساؤل ان تتخيل لكي تصل إلى قرار. ويكون الامر كذلك لان كل تحديد أو تجسيد للدوافع الانسانية هو تقديم سياق غير متوفر، وغائب، وفيما وراء الادراك المباشر.

لقد كنا مهتمين حتى الآن بما هو أدبي في حده الأدنى. ومن الواضح ان اشياء كالتعليق الساخر عن الطقس لا يحتمل ان يحفظ في حوليات الادب، غير أن هذه الاشياء تنظر الى بنى ادبية اكثر تعقيداً.

ان ازدواج السياقات هو البداية لذلك النوع من الادبية التي تميز الخيال القصصي . وهذا الازدواج يفسح المجال لاثار ادبية اخرى تعتمد على الخصائص المتقابلة بين السياقين تثيرهما رسالة معينة . ويمكن ان نجد التعدد في السياقات multicontextuality هذا يعمل ، بتعقيد مذهل غالباً ، على مستوى خطاب ليس ببعيد جداً عن النقاش حول الطقوس . واقتراح ايضاح هذا باقتضاب من خلال تأمل العناصر الادبية في بعض الملصقات على خلفية السيارات التي كانت بارزة في حوارنا (السياري) قبل سنوات .

خذ مثلاً ملصقاً لا يقول سوى كلمة واحدة هي «سلام» . ان اعراف الالصاق تمكنا من تأويل هذا كقضية معناها : سائق هذه السيارة مع السلام . ولو حدث ان ساق السائق السيارة على نحو عدائي وعنيف ، فان التعارض بين الرسالة اللغوية المقصودة والاشارات السلوكية يضحكنا . فنحن ، مشاهدي هذا المشهد ، قد نضع السياق المقصود لرسالة الملصق (وهو موقف سياسي من الحرب أو العنف) مع الالحاء غير المقصود لسلوكه في سياق جديد من عندنا . وقد نتخيل عقلياً هذا الموقف مخترعين شخصية تقول شيئاً وتفعل شيئاً آخر . . الخ . غير أن اداءنا هو الأدبي هنا ، وليس اداء صاحب الملصق أو مؤلفه .

خذ مثلاً آخر يتم فيه تجاهل سلوك صاحب السيارة التي يثبت عليها الملصق . تخيل ملصقاً يقول «السلام» ، ويحمل صورة حمامة . ترمز الحمامة هنا إلى السلام ، باحالة ثقافية الى نصوص انجيلية وغيرها في الأساس . يضيف الملصق هذه السياقات الانجيلية الى الكلمة لكي

يقويها، وربما يذكرنا بأمر السلام (أي المسيح) وغير ذلك. وحين نحشد كل هذه السياقات الثقافية لخلق سياق ظاهري، هو فعل الحرب والعنف، نؤدي مرة أخرى فعلاً أدبياً في حده الأدنى. وهنا يكون لواقعية الموقف السياسي الذي يجب ادراك الإشارة كنقيض له، اثرها القوي على تأويلنا. وقد كان ملصق «السلام» سياق أكثر تجسيداً عند الأمريكيين خلال حرب فيتنام مما له في وقت كتابة هذه السطور.

افترض الآن وجود ملصق سيارة خلفي يقول: «افعلوا الحب لا الحرب make love not war» يتطلب منا هذا ان نستحضر شيئاً مجسداً جداً، هو فعل الحب الجسدي، في تضاد مع شيء آخر ظاهري ايضاً، ولكنه أقل تجسيداً. فعل الحب شيء محدد جداً أما فعل الحرب فهو القيام بأي عدد من الاشياء الممكنة التي لا تشخصها هذه الرسالة بالتحديد. غير ان السياق الخاص بفعل الحب، والسياق العام بالنزاعات المسلحة يلتقيان في اذهاننا الى حد ما، ويعززهما شكل الرسالة التي يغطي فيها الفعل نفسه اسمين منفصلين. زيادة على ذلك، يجعل هذا الشيء بوصفه كلاً من ذلك التجريد الاصيل «السلام» تجسيداً بارجاعه الى شكل معين من أشكال الحب الجسدي.

لقد شاهدت نسخة من ذلك الملصق تضيف علامة بصرية. اثنان من الكركدن يتسافدان. هذه الاضافة لسياق آخر تضيف للطرفة ولأدبية الرسالة بعداً آخر. فإظهار مثل هذين الحيوانين (الحريين) بوضوح اثناء تأديتهما للمثيل المدوي لفعل الحب بين انسانين يذكرنا بطريقة معقدة جداً بارتباطنا بالحيوانات الاخرى واختلافنا عنها، وقد يذكرنا بـ «مارس» المحارب وهو يتودد الى «فينوس» وعليه درعه، أو

قد يجعلنا نتساءل هل تطورنا نحن بني الانسان عن بقية الحيوانات في قدرتنا على الحب، كما تطورنا في قوتنا العسكرية. كل هذه التأملات هي ركن من اركان كفاءتنا الادبية كمؤولين، غير أن النص هو الذي يشجعنا عليها فيوحد الكلمات بالصور، ليشير الى سياقات متنوعة جداً في عالمنا الثقافي المشفر سيميائياً. وينبغي ان نلاحظ هنا ان اللعب السيميائي الخالص بالسياق يجعل الملصق اكثر جمالاً واثارة في ذاته، واقل اعتماداً على أي سياق اجتماعي - سياسي من اشارة السلام البسيطة، التي تحتاج الى حرب كسياق لتحقيق وظيفتها السيميائية.

خذ ملصقاً آخر يقول: (افعلوا الحب لا الأطفال) Make Love Not Babies. قد يكون هذا الملصق اكثر الملصقات التي تأملناها أدبية. فهو يحل محل بعض الاشارات ذات السياق الواحد monocontextual مثل «نمو السكان الصفري» أو «حاربوا زيادة السكان»، ويجعل من هذه الافكار المجردة افكاراً مجسدة، لكنه يلمح بطريقة سيميائية خالصة الى الاشارة الاسبق زمنياً (افعلوا الحب لا الحرب). اي ان هنا سياقاً سيميائياً في جوهره - وهو في هذه الحالة لغوي - في حين ان السياق الاخر ظاهري في جوهره يخاطب قضية زيادة السكان. ومرة اخرى يستفيد فاعل الاشارة (maker) من ميل العالم الناطق بالانجليزية الى فعل (to make) كل ما هو تحت الشمس وتناوله، ليسمح لهذا الفعل بان يعمل بمفعولين مختلفين. لكنه بالنسبة الى اولئك القراء الذين يعرفون الاشارة السابقة (افعلوا الحب لا الحرب) قد قام بشيء خاص، لقد اعد لهم فخاً: مفاجأة من ذلك النوع الذي جعله ستانلي فيش شهيراً في (مفاجأ بالخطيئة) و (الصنائع التي تستهلك ذاتها). ربما لا يكون قارئ الاشارة بمعناها المناهض للحرب وقارئ الاشارة بمعناها المناهض

للانجاء شخصاً واحداً، وحتى لو اتخذ شخص ما هذين الموقفين معاً فان التغير في آخر كلمة من الاشارة الثانية، من «الحرب» (war) الى «الاطفال» (Babies) يأتي بمثابة صدمة. فحيث اخذت الاشارة الاولى الحب والحرب، وهما نقيضان طبيعيان، وجمعت بينهما، تجمع هذه الإشارة بين الشبقية والحمل اللذين يرتبطان ارتباطاً حميماً. أننا نحمل مشكلة زيادة السكان التي هي مشكله ظاهرية، ولكنها عمومية ومجردة في الغالب، إلى بيوتنا وأسرّة نومنا. ويوحى التعبير بسياق آخر، هو السياق اللاهوتي الذي كان يصر في موروثنا على أن الخلق الأول هو المسوغ الوحيد لفعل الحب.

قد يلجأ القارئ الذي لديه كفاءة أدبية إلى ابتداء المقابل الكنسي، الملصق الذي ينصحنا بـ (فعل الاطفال وليس الحب) (Make Babies Not Love). وسيكون ذلك بالطبع امراً مضحكاً، مادامت الكنيسة تعترف بانها ليس لديها ما تعترض به على فعل الحب. ولا يمكن قلب الاشارة موضوع الحديث. ويحق التساؤل عما اذا كنت هنا مؤولاً كفاءاً أكثر مما يجب الى درجة انني ذهبت الى اكثر مما يجب من سياقات في قراءة هذه الرسالة.

هذه نقطة اساسية، وقد تساعد على تحديد مكانة التأويل السيميائي بين المناهج التأويلية الاخرى. واود ان اقول ان هذا الملصق، على تواضعه، هو مثال لما يسميه امبرتوايكو «العمل المفتوح» (انظر كتابه: دور القارئ). فاذا سلمنا بأن العمل المفتوح يفضي بمسألة بلاغية نيابة عن ايدولوجيا معينة (ستحوله اذا وجدت الى عمل «مغلق») فانه يعلو ايضاً بهذه الوظيفة الاقناعية حينما يسمح

٧ بالتأويل المتسع الذي يوجه نصه اللفظي ، وان لم يحدده ٧ وكمؤولين
سيمائيين لسنا احراراً في صنع المعنى ، بل احرار في العثور عليه باتباع
الطرق الدلالية والنحوية والتداولية المختلفة التي تخرجنا من نطاق
كلمات النص ، أي اننا لا نستطيع ان نضيف أي معنى نشاء على
النص ، بل اننا نستطيع ان نضيف عليه كل المعاني التي نستطيع ربطها
بالنص عن طريق الشفرة التأويلية . وفوق كل شيء يمكننا ان نولد
المعنى بوضع هذا النص بين نصوص اخرى فعلية ومحتملة يمكن ربطه
بها .

حتى الآن ، كنا نتأمل في حركية الادبية في مواقف صغرى ،
مستوى واحد فقط تتم ازاحته من الخطاب الاعتيادي ، ولا تعد
الأفعال الاتصالية أدباً في العادة . وعند هذه النقطة سيكون من
الضروري الانتقال الى النهاية الاخرى من الطيف اللغوي - لتشفير
أهم عناصر الأدبية ، باقتضاب ، وربطها أن امكن ، بما يعرف تقليداً
على انه اهم اشكال الادب . وتساعد القائمة التالية على تنظيم
الأشياء :

- ١ - ازدواجية المرسل - تأدية الدور ، التمثيل
- ٢ - ازدواجية المتلقي - الاختلاس ، الاستراق
- ٣ - ازدواجية الرسالة - العتمة ، الغموض
- ٤ - ازدواجية السياق - الالمح ، الخيال
- ٥ - ازدواجية القناة - الترجمة ، الخيال
- ٦ - ازدواجية الشفرة - متضمنة في كل ما ذكر اعلاه

إن أشكال الخطاب التي نميزها في انتظام بأنها أدب وهي المسرحية والقصيدة والقصة - تهيمن عليها الاعراف المدرجة هنا. المسرح هو الميدان المبني بناءً خاصاً لتسهيل تأدية الدور عند الممثلين، والاختلاس/ الاستراق عند المشاهدين. وتهيمن على القصيدة آثار صوتية واستراتيجيات لغوية تثير فينا الاحساس بالرسالة على أنها شيء فريد متميز. والقصة وصف مواقف وقص أحداث لا تقدم لنا، بل يخلقها الخطاب كلها، متطلباً منا ان نتخيل ونتجاوب عاطفياً مع أحداث لا نستطيع الدخول اليها اشخاصاً، برغم اننا قد نربط بينها وبين تجاربنا الشخصية.

تحتمل هذه النقطة بعض التوسع، مادامت تمس السؤال المفتاح في كيفية امكان الربط أو عدم الربط بين الانظمة السيميائية والعالم الظاهري أو التجريبي. والقضية التي اقدمها هنا هي أن سياقاً واحداً، متكوناً من معطيات حسية وتجريبية يشترك به المؤلف والجمهور، انما يستحضره دائماً سياق خيالي أو محاكاتي، سواء أكان واقعياً أو وهمياً ويقدم هذا السياق «الواقعي» الخلفية لما ندركه ونقيس به اي سياق خيالي أو تجريبي زائف يقدم لنا. وعند هذه النقطة يجب ان نتأمل في وجهة النظر القائلة بأن السياق «الواقعي» هو ايضاً خيال، مادام يعتمد على تجربة ماضية لم يعد الى توفرها من سبيل. وهذه النظرة صحيحة الى حد ما. اذ يجب ان نميز بين ما نتذكره من التجربة وبين التجربة ذاتها. وهكذا يجب التمييز بين ذكرياتنا عن تجربة حقيقية، وبين كل الافكار التي يمكن ان نحصل عليها عن اشياء لم يسبق لنا ان جربناها من خلال ادراكاتنا الحسية. وحين تشجب الذكرى، تفقد الاحداث التي نتذكرها واقعها. ولكن هذا لا يعني انه لا يمكن توليد الخيال،

حتى نحاول ان نعيد تشكيل هذه الاحداث المتلاشية . فالعبور من التجربة الواقعية الى الماضي ليس خيالاً في ذاته ، بل ان جميع محاولات اعادة تشكيلها هي الخيالات بالضبط . والخيال ليس ما يضيع ، بل ما يتشكل . وتنصرف ذكرياتنا الى احداث اقربنا منها اشخاصاً ذات مرة ، مع نزوع للتأثير عليها من خلال حضورنا في الزمن الذي حصلت فيه . اما في سياق التجربة الزائفة للاحداث المتشكلة ، فلسنا حاضرين باشخاصنا أبداً .

قد نشاهد اداء لمسرحية «هاملت» ، لكننا لا نستطيع الدخول فيها أو تحويرها كخيال على الاطلاق . يمكننا ان نقاطع الممثلين ، لكننا لن نستطيع التأثير على الشخصيات ، التي لا نزيد لديها واقعية عن وجود والد «هاملت» أو مهرج الملك . لا نستطيع أكل الخوخ المرسوم ، ولا شم الزهور ، ولا فعل اي شيء للحيلولة دون وقوع الفعل المرعب . فهذه علامات الخيال أو الوهم ، بحيث لا يزيد وجودنا في العالم المجسد عن مشاهدين شبحيين . ان العالم الذي يخلقه الخيال ، إذن ، سواء أكان قصة أم مسرحية ، أم قصيدة هو سياق ندركه ، وأكد اقول ، نخلقه حول الرسالة التي توجه افكارنا . ولكن وراء هذا العالم ، أو حوله ، يكمن العالم الظاهري الذي تتردد فيه اصدااء الاحداث الخيالية . وما تعرفه من تجربة الحب واللهفة ، من الوداد والكره ، من المتعة والألم ، نحشده في الاحداث الخيالية - بالضرورة لاننا نريد لكل نص ان يكون نصنا نحن . ويتضح ما نجده في الخيال ليكون عالمنا الظاهري ، ويساعدنا في اصفاء المعنى والقيمة والاهمية على الأحداث والمواقف المنفردة التي تواجهنا في الحياة .

ويصر كثير من الخيالات والقصص، بالطبع، على ان سياقها ليس بخيالي، وانها تتحدث الينا مباشرة عن اشياء حولنا. وتدعي خيالات غيرها ان سياقها يكتنز بالخيال والتخيل، وان عالمنا الواقعي لم يصل الى عوالمها الخيالية بيد التلوث. وكلاهما بالطبع على خطأ. فعالمنا وحياتنا ومعرفتنا التي اكتسبناها مما اتاحت لنا حواسنا ان ندركه، شيء معنا دائماً، ونحن نعرف من تجاربنا الحسية ما يماثل أجمل الآنسات، واقسى الغيلان، واشجع الابطال في وادي الجن (fairy land) ويقوم جزء كبير من كفاءتنا على قدرتنا في الربط بين عالمي الخيال والتجربة. ويصر كثير من أدبنا تماماً على هذا الربط نفسه.

حين يسمح كاتب ما بان يسمى كتابه «وينزبيرغ، أوهايو» مثلاً، فان هذا العنوان يسمي معاً مدينة خيالية وولاية واقعية [من الولايات المتحدة] مدعياً ان هذا محض خيال. نعم، لكن له سياقاً واقعياً ايضاً. وحين يسمي كاتب كتابه «أهالي دبلن»، ويضفي اسماً خيالية على شخصياته التي تعيش في اسماء مدينة واقعية، فانه لا يطلب منا ان نستعمل الخيال كصناعة محض، بل كمعلومات عن الطريقة التي يتصرف بها أناس حقيقيون في مكان واقعي. ولا ينبغي ان نرى في هذا تدنيساً مأسوفاً عليه لفن جميل من نوع آخر، بل يجب ان نرى فيه توكيداً قوياً للوظيفة المعرفية للادب، التي هي جزء اساسي فيه. فالسياق الواقعي حاضر دائماً، ولا يمحوه السياق الخيالي، بل يحمل بعض جوانبه الى بؤرة ما من تفحصنا. وكل حكايات الجنيات تروي لنا شيئاً عن الواقع.

يولد كل من المسرحيات والقصص سياقات خيالية، كما قلت،

غير ان الاداء أو التمثيل (سواء أكان مسرحية خاصة ، أم لقصة معدة درامياً لمناسبة ما) يغير الطريقة التي يتم بها توليد السياق الخيالي . (كذلك الامر ، بالطبع ، بالنسبة الى السينما ، غير ان تشفير الافلام الخيالية يحتاج الى معالجة مستقلة) . وتقلل الصياغة الدرامية التي يقوم بها الممثلون للمواقف الخيالية من الحاجة الى التخيل القصصي (fictionalizing) الذي يقوم به مؤول أو قارئ واحد ، ما دام يحول بعض العبء التأويلي الى المنتج والممثلين ، في حين يتيح لكل مشاهد أن يغمر تأويله أو تأويلها في الاستجابة الجمعية للجمهور . وينقسم عبء الادبية في المسرحية الحية الى عدد من الجوانب الاتصالية ، ولكنه يهيمن عليه موقف التمثيل والاداء نفسه .

ويمكن اداء القصائد وتمثيلها ايضاً ، وهي تولد بالتأكيد سياقات خيالية ، ولكن لابد من البحث عن السمة المهيمنة على التأليف الشعري على مستوى الرسالة نفسها ، حيث تكشف عن نفسها الاستراتيجية اللغوية مثل النظم ، والتصوير المجازي وغير ذلك . وكما تكون القصائد خيالية باستمرار ، تستعمل المسرحيات والقصص ، بانتظام ، مصادر الشعر اللغوية . وتثري كل هذه الاشكال الثلاثة بانتظام مرجعها السياقي بالاشارة الى أفعال اتصالية اخرى بوساطة التضمنين ، والالاماح ، والمحاكاة الساخرة ، ومختلف الطرق الممكنة لتوليد سياق سيميائي وتناسي بكل معنى الكلمة . وأهم الأعمال الادبية هي تعليقات على شكلها الخاص ، وعلى الموروث أو الموروثات النوعية التي تستمد وجودها منها . لابد ان تتضمن دراسة الادب ، إذن ، دراسة العملية الاتصالية بشكل عام - أو السيمياء - ولا سيما تطور الشفرات الفرعية (subcodes) التي تضيفي الأشكال على مختلف

الأنواع التي تطورت في مجرى التاريخ الأدبي .

وكما بينت ، فإن الاشكال التي نميز فيها الأدب بمنتهى اليسر - أعني المسرحية والقصيدة والقصة - برغم انها تستثمر المصادر الإتصالية التي تحدد شفراتها وسماتها الخاصة ، فإنها تستعير بحرية من تشفير أشكال أخرى . كل «شكل» هو مجرد نظام تشفير (codification) لبعض الإجراءات الاتصالية التي ثبت تأثيرها على مر الزمن . صحيح ايضاً ان بعض الاشكال الاقل ادبية غالباً ما ترجع الى شفرات الادب لأسباب خاصة بها . وكثيراً ما تثير المقالة نقاشاً بخصوص منزلتها : هل المقالات أدب ، أم ليست أدباً؟ الجواب ، فيما يبدو لي ، بسيط . المقالات ليست ادبية بالضرورة ، بل تصير ادبية بقدر ما تتبنى السمات المهيمنة في اي من اشكال الادب الثلاثة الرئيسية . وكلما زاد الالمح والتخييل القصصي في المقال ، زاد تبني المؤلف لدور ، أو اقتراحه دوراً على القارئ . وكلما زاد رنين اللغة وتصويرها المجازي ، صارت المقالة (أو الرسالة ، أو الصلاة ، أو الكلام الخ) اكثر أدبية .

واخيراً يجب ان يتضح انه لا ينبغي الخلط بين الادبية وبين القيمة . كل المسرحيات ادبية ، لكن ليست كلها قيمة على السواء . وقد تتعلق أسباب تقييمنا لمسرحية ما بوظيفتها ، أو بشكلها . وإذا ان العمل الأدبي يشير الى تجربتنا ككائنات انسانية حية ، فقد نقيمه استناداً الى ما ندعوه (حقيقته) أو (صوابه) ، وهي ليست خاصية شكلية ، بل قضية مطابقة بين الرسالة وسياقها الوجودي . وهذا ما يفتح الباب على مصراعيه لحوار واسع يتعذر تناوله هنا . ويكفي ان نلاحظ ان التشفير الادبي للخطاب ستراتيجياً شكلية ، ووسيلة بناء تمكن مؤلف الخطاب

من ايصال بعض انواع المعنى . قد نقيم ، بالطبع ، بعض الاقوال الادبية استناداً إلى روعتها الشكلية في الاساس ، ولكننا ايضاً قد نقيم اقوالاً ادبية استناداً إلى البصيرة التي توفرها لنا عن بعض جوانب الوجود ، وقد يكون من الحماقة الادعاء ان الأمر كذلك ، لمجرد إنه لا ينسجم مع التشفير الشكلي .

يعني هذا ، بالطبع ، ان طالب النصوص الأدبية ومعلمها ينبغي ان يكون لديه شيء من المؤرخ وشيء من الفيلسوف ، اذا اراد أو ارادت الاقتراب من الفهم الكامل للنصوص ، بل حتى شيء من الشخص العادي . ويفترض كثير من الاعمال الادبية التجربة الحياتية كجانب من سياقها الذي يشترك فيه المؤلف والقارىء . وترفض بعض الأعمال ان تفتح لنا حتى ننضج بها فيه الكفاية . وتنغلق علينا أعمال أخرى حين نفقد قدرة الوصول الى السياقات نتيجة الكبر أو النسيان . ولا يمكن ان توجد دراسة ادبية بوصفها دراسة شكلية خالصة . وكل محاولات اختزال الدراسة الادبية الى هذا المستوى فقط مضللة ، ان لم تكن ضارة . وبقدر ما تصر الدراسات السيميائية على ان الاتصال هو قضية انظمة شكلية خالصة ، فقد تكون مضللة ايضاً ، ان لم تكن ضارة . ويزعم كثير من السيميائيين ان معنى الاشارة أو الكلمة هو محض وظيفة لمكانتها في نظام تبادلي ، واستعمالها في موقف تابعي . غير انني اود ان اقول ان المعنى وظيفة التجربة الانسانية ايضاً . وستبدو الكلمات عند من جربوا اموراً مثل الزواج أو الشكل تدل على اشياء مختلفة عما تدل عليه عند من لم يجربوها . ويعتمد كثير من الأدب على محاولات توليد معادلات سيميائية لتجارب يبدو انها تفند الازدواجية في إشارات محضة .

والآن ، وقد اجريت التصحيح الضروري على الصور المتطرفة من النظرية الشكلانية والبنوية ، لابد ان اختمه باعادة تأكيد موقفى الخاص كدارس للسيمياء الأدبية . ولقد كانت خلاصة ما دعوت اليه هنا ، هو الكشف عن الطريقة التي تكون بها الخصائص الشكلية للادب نتيجة لعملية تضاعف وتعقد السمات الاعتيادية للاتصال الانساني . ويجب ان تقوم هذه الفعالية على أساس المتعة المتأصلة في العمليات السيميائية نفسها - في قدرتها على توليد وايصال المعنى - الذي هو ركن لا غنى عنه في الوجود الانساني . وعبء الاشكال الإضافية في التشفير على اللغة لكي تولد نصوصاً أدبية فيه عنصر قوي من العبث أو اللعب ، وقدر اكبر من المثاقفة الإنسانية . والمضي إلى ما وراء الضروري نموذجي في العالم ، كما في الفن . وان المهارات التي تتضمنها عملية خلق وتأويل البنى الادبية البالغة التعقيد التي افرزتها ثقافتنا في العصر الحاضر ، ذات رتبة عالية ، وتتطلب تدريباً يتجاوز مجرد الكفاءة اللغوية لتطورها وتكمن وظيفة سيمياء الادب في قدرتها على اضاءة هذا التدريب ، وتقديم العون في التركيز على المهارات الاتصالية المطلوبة لاكمالها . وتكمن قيمة هذا التدريب الادبي بالنسبة الى ثقافتنا كلها في ان الناس المتدربين على هذا الضبط السيميائي في الدراسة الادبية قد يستعملون هم انفسهم وسائلنا الاتصالية لتوليد الأفكار التي نحتاجها للبقاء على ثقافتنا حية وتعمل في زمن من المؤكد انه سيحملنا الى نقطة اندلاع اللازمة .

سِيمَاء النص الشعري

لنبتدىء بأقصر النصوص الشعرية في اللغة الانجليزية ، اعني
«مرثية» ل. و. س. مروون (W.C.Merwin) .

« مرثية »

سأعرضها على من

(ELEGY)

(Who Would I show it to)

بيت واحد ، وجملته واحدة غير منقوطة ، لكنها تشي بصيغة
السؤال في نحوها وتركيبها - فما الذي يجعل منها قصيدة؟ بالتأكيد لولا
عنوانها لما كانت قصيدة. غير أن العنوان وحده لن يؤلف النص
الشعري. وليس في وسع العنوان والنص الشعري معاً ان يخلقاً قصيدة
بمفردهما. واذا اعطي «القارىء» العنوان والنص فانه سيستحث على
خلق القصيدة. لن يكون مجبراً بالطبع ، غير أن الممكنات المتاحة له لا
توفر له اكثر من هذا. (انني استعمل ضمير المذكر للقارىء هنا ، لا
لأن جميع القراء ذكور، بل لأنني ، ولأن قارئى المفترض ليس مجرد
إنشاء خالص ، بل نسخة مثالية مني شخصياً).

كيف نستخلص القصيدة من نص كهذا؟

هناك شيئان فقط يمكن العمل عليهما: العنوان والسؤال الذي
يصوغه بيت عامي مفرد. وليس البيت عامياً فقط ، بل انه نثري لا
تزيد اية كلمة من كلماته عن مقطع واحد ، وينتهي بحرف جر ، فهو
بيت يتفق جميع ناطقي الانجليزية على قوله. وبمعنى من المعاني فهو
مفهوم تماماً ، لكنه بمعنى آخر معتم وغامض. فضائره الثلاثة ...

(من - أنا - ها) Who - I - It تثير مشكلة المرجع . وصيغة الفعل الشرطية -
اعرض Would .. show to تثير مشكلة المقام . ولا تتوفر في السياق
المعلومات التي يتطلبها جعل الجملة البسيطة ذلت معنى ومفهومة .
ولابد للقارئ من توفيرها .

لكي يجعل القارئ من هذا النص قصيدة ينبغي له أن لا يكون
ملماً بالانجليزية فقط ، بل ان يكون ملماً بالشفرة الشعرية ايضاً ، شفرة
الرثاء الجنائزي كما مارسته اللغة الانجليزية ابتداء من عصر النهضة
حتى الوقت الحاضر . ان «الكلمات المكتوبة على الصفحة» لا تشكل
«عملاً» شعرياً مكتملاً ومكتفياً بذاته ، بل تشكل «نصاً» أو مخططاً أو
إطاراً عاماً لا يكتمل الا بمشاركة فعالة من قارئ مطلع على نوع
المعلومات الصحيحة . وفي هذه الحالة فان قسماً من المعلومات ينطوي
على معرفة شخصية بالموروث الرثائي من حيث اجراءاته ، ووسائله
وافتراضاته ، وقيمه . ولابد للقارئ ان يعرف اعمالاً مثل (لسيداس)
و (ادونيس) لـ (شيلي) و (في الذكرى) لـ (تنسون) و (حين يتفتح
الليلك في الخارج) لـ (وتمان) ، و (رفض النواح على موت صبي
احترقاً في لندن) لـ «توماس» . . . الخ . من اجل قراءة هذه القصيدة
قراءة حقة . وفي الواقع يمكن القول انه كلما وضع المرء نصب عينيه
مراثي اكثر في حالة قراءة قصيدة رثاء ، ازداد جمال القصيدة المقروءة
وغناها ، بل قد اذهب ابعد من ذلك ، فاقول : ان معرفة الموروث
النقدي لاعتراضات الدكتور جونسن على قصيدة (لسيداس) مثلاً أو
نقد وورد زورث للغة الشعرية تغني قراءة المرء لهذه القصيدة .
فالقصيدة بالطبع هي نوع من الرثاء المضاد للرثاء ، أي انها ليست مجرد
رفض للنواح بل رفض كتابة قصيدة طنانة ، بليغة بكائية ، راضية ،

مرضية (وبكلمة واحدة؛ رثائية) على الاطلاق.

فعل قراءة القصيدة، اذن، ينطوي على معرفة خاصة بموروثها وينطوي ايضاً على مهارة تأويلية خاصة. واشكال القصيدة القصيرة المكتوبة كما طورتها اللغة الانجليزية عبر القرون القليلة الماضية يمكن اعتبارها صيغ محاكاة مضغوظة أو مقتطعة أو منتزعة لصيغ لفظية اخرى، ولاسيما المسرحية، والقصة، والخطبة العامة والمقالة الشخصية. ويستعصي الخوض في اسباب ذلك هنا، لكن الحقيقة ستكون ماثلة لكل من يتأمل هذه القضية. فالقصائد القصيرة التي نكتبها هي في الاغلب نسخ اجمالية مختصرة لما يمكن اعتبارها بسهولة نصوصاً تأملية أو خطابية أو سردية أو درامية. وهي غالباً ما تكون توليفاً من انماط الخطاب هذه ومن غيرها. فالمونولوج الدرامي كما طوره روبرت براوننج يشبه كلمة لاحدى الشخصيات في مسرحية (برغم انه اطول من معظم كلمات الشخصيات). غير ان علينا لكي «نقرأ» مثل هذا المونولوج ان نتصور حالة أو مقاما أو سياقاً أو غير ذلك. فالمونولوج الدرامي «يشبه» المسرحية لكنه يقدم من المعلومات أقل مما تقدمه المسرحية، فارضاً علينا ان نستخلص هذه المعلومات من حل شفرات المونولوج نفسه في ضوء فهمنا للنموذج الصنفي. وتعمل اكثر القصائد القصيرة بهذه الطريقة فهي تفرض كلا من المعرفة الخاصة والمهارة الخاصة لكي تكون «مقروءة».

لكي نفهم «المرثية» يجب ان نستجمع السياق من المفاتيح التي يزودنا بها النص. فضمير الغائب (ها - It) في «سأعرضها على من»

يعود بالطبع على الميراثية نفسها. أما ضمير المتكلم (أنا - I) فهو الكاتب الضمني للميراثية، ويعود (من - Who) على جمهور القصيدة. لكن العبارة الفعلية «سأعرض على» تشير الى وضعية مخالفة لذلك. على من سأعرضها اذا ما كتبها؟ وهذا يعني بالمقابل ان شاعر الرثاء الضمني يضع في حسابه شخصاً واحد يعلو تقيمه على تقييم الجمهور الضمني الذي تتوجه اليه القصيدة، ويعني ايضاً ان موت هذا الشخص بعينه هو ما تصوره القصيدة. ويرى الشاعر انه لو مات هذا الشخص فسوف يموت استلهامه. فحين لن يكون هناك من يكتب لاجله لن تولد قصيدة. وهذه القصيدة ليست فقط «رفضاً للنواح» مثل قصيدة ديLAN توماس، بل انها رفض للرثاء ايضاً. ان الموروث الرثائي بكامله ينصرف اخيراً عن النواح الى القبول والاحياء والتجديد، اي انه يعود لشؤون الحياة، مرموزاً اليها هنا بفعل كتابة القصيدة نفسها. والحياة تبقى على ماهي عليه، فهناك جمهور، والشخص الميراثي سيعيش عبر انجازاته واثاره ومخلفاته، بل انه (وليس ذلك باضعف الايمان) يعيش في قصيدة الرثاء نفسها. أن مرون يرفض هذا كله. فلو انني كتبت قصيدة رثاء لـ (س) وهو شخص اعتدت ان اكتب له دائماً، فلن يستطيع (س) ان يبقى حياً ليقرأها، ولذلك فلا داعي لكتابة ميراثية للشخص الوحيد في حياتي الذي يستحق الميراثية بحق. وبالتالي فلا داعي لكتابة الميراثية اصلاً. واخيراً فان هذه القصيدة المسماة «ميراثية» هي ليست ميراثية بالطبع.

أتراني أتكلف التأويل؟

لو انك ذهبت في الاتجاه الصحيح فلن يكون هناك تكلف. كل

المراثي المكتوبة منذ البدء تثير فهمنا لهذه القصيدة. وكل تشعبات المقام التي يمكن تطويرها من استشفاف لمحات هذا البيت الواحد هي أيضاً مرتبطة به. لا ريب ان المرء يصل في اي سطر الى نقطة يتناقض فيها التأويل، غير ان نقطة الصفر تبقى بعيدة عنه بغير حدود. ولو أمعنا النظر سيميائياً، لوجدنا ان الجوانب المهمة في هذا التمرين التأويلي الصغير هي الآتية :

١ - لكي نقرأ قصيدة ما ينبغي لنا ان نعرف موروثها النوعي (اي ما يسميه جيرار جينيت: جامع النص architext وعدداً من نماذج ذلك النوع).

٢ - لا بد ان نكون ماهرين في فرز عناصر النص (السردية، الدرامية، الخطابية، الشخصية) الغائبة بسبب الطبيعة الاجمالية التي تعتمد الحذف البلاغي في الخطاب الشعري.

ويشير هذان الجانبان، اذا جمعنا بينهما، الى المقدمة الكبرى في اية دراسة سيميائية للشعر، وهي ان القصيدة نص يرتبط بنصوص أخرى، ويتطلب مشاركة فعالة من قارئ ماهر قادر على تأويله.

أن النصوص الأخرى ليست بحاجة الى ان تكون اجزاء من موروث اقرته الثقافة «الرفيعة» فقد لا تزيد عن كونها مأخوذة من الموروث الشعبي، كما ستوضح لنا قصيدة قصيرة من قصائد «مرون» عنوانها «حين تنتهي الحرب» :

حين تنتهي الحرب

سنتباهي بالطبع ان الهواء

سيطيب للتنفس اخيرا

والماء سيروق لسمك السلمون

وسيهاجر صمت السموات اكثر اكتمالا

سيعتقد الموتى ان الاحياء يستحقونها

وسنعرف من نحن

وسنتطوع جميعاً مرة أخرى

هذه قصيدة من قصائد الستينات . وقد يفسرها المرء بالاحالة الى حرب «فيتنام» غير ان هذا التأويل ليس سمة ضرورية من سمات تأويلها . بل ان ما يكتسب اهمية اكبر بكثير فيما يخص طريقة توصيل المعلومات فيها ، هي اغنية شعبية كان يتغنى بها الجنود والبحارة في حروب عديدة (وقد غنيتها بنفسى في عدة موانئ ؛ بدءاً من ميناء «نيوبورت» في «رواد ايلند» حتى ميناء «يوكوسوكا» في اليابان خلال العمليات البوليسية [الامريكية] في كوريا) أملاً بالتسريح من الخدمة العسكرية . وتبدأ على النحو الآتي : «حين تنتهي الحرب سنتطوع جميعاً مرة اخرى» وهذه الازمة تتكرر مراراً ثم تنتهي بـ «نريد بحق الجحيم نريد» و «في جحر خنزير نريد» . تعتمد الاغنية الشعبية على لازمة ساخرة بسيطة : «سنتطوع مرة اخرى» تستمر حتى البيت الاخير حيث ترفض العاطفة رفضاً قاطعاً .

لقد اعد مرون صياغة عاطفة الاغنية الشعبية ، قائلاً : لا نعتقد اننا سنتطوع مرة اخرى ، لكننا سنفعل مكرهين . من الناحية الشكلية لقد فعل ذلك بانتزاع البيت الاول من الاغنية الشعبية . «حين تنتهي

الحرب ستتطوع جميعاً مرة أخرى» - وصبغ قصيدته بطابعها. فيصير أول بيت في قصيدته (حين تنتهي الحرب) وآخر بيت فيها (ستتطوع جميعاً مرة أخرى) وفيما بين البيتين تكمن المادة التي تجعل من هذا النص قصيدة بالنسبة الى القارئ المعد لقراءتها. ويمكن لهذه المادة ان تعيننا على توضيح بعض مبادئ الخطاب الشعري كما صاغها «ميشال ريفاتير» في كتابه «سيمياء الشعر». ان الكيفية التي تنمو بها القصيدة من الاغنية الشعبية باستخدام النفي negation أو التقديم والتأخير (inversion) هي احدى السمات النمطية في الخطاب الشعري. فالنصوص تنبثق من نصوص متداخلة (intertexts) آخر، أو من قوالب (matrices) يقدمها الموروث المتواتر. وما يطره مرون في مادته هو ايضاً شعري في جوهره طبقاً لمعايير ريفاتير التي اقبل بها الى حد معقول. ما يفعله مرون بمادة القصيدة النواة هو انتقاله التدريجي من النثري الى الشعري، قبل ان يتراجع الى الخطاب النثري في البيت الاخير الذي غيرت المادة السابقة هيئته الان. ولنتمعن الآن في كيفية عمل القصيدة: «حين تنتهي الحرب/ ستباهى بالطبع» هذه الجملة نثرية تماماً، اي انها لا تحتوي على اشكالية نحوية، أو تركيبية، أو دلالية بالنسبة الى القارئ (مالم يتوجب على القارئ نفسه ان يفرض على الجملة علامات الوقف ويضعها في مكانها الصحيح). فليس بالجائز لاحساس القارئ بالنحو ان ينصرف الى تأويلها على نحو سلبي، بل ان يتناوله على نحو ايجابي في استخراج القصيدة من النص. أما القرائن النحوية فهي من الوضوح بحيث لا يستعصي وضع علامة نهاية الجملة.

هنا تبرز مشكلة صغيرة ، إذ يمكن انهاء الجملة بعد كلمة (نتباهي)، وبذلك أما ان تكون عبارة (بالطبع) نهاية للجملة الاولى أو

بداية للجملة الثانية. وهذه مسألة غير مهمة، غير انها اشعار بورود «تجاوزات نحوية Ungrammaticalities» دالة لاحقة. فكلما واصلنا القراءة واجهتنا فخاخ أو دعوات اخرى لمد حدود التشفير النحوي والدلالي. اذ ما دام النص يفتقر الى علامات التنقيط الثري التقليدي، فان اعراف التنقيط الشعري تزداد الحاحاً. والابيات تبدأ بحروف كبيرة وتنتهي بفراغ. كل بيت هو وحدة منفصلة تشبه جملة منفردة. ومن هنا، وبالرغم من أننا قد نصادف مكاناً ثرياً لوهلة ما في ما بين الأبيات، فنحن مدفوعون ايضاً الى اجراء قراءة تختلف نوعاً، مع اختلاف عناصر كل بيت بوصفه وحدة نحوية. ولو اخذنا البيت التالي: «ستباهى بالطبع ان الهواء سيكون»، بوصفه وحدة نحوية قوية، أو جملة مكتملة مفيدة، لوجدنا ان التوازي بين «سنكون متباهين» و «سيكون الهواء» يسحب هاتين العبارتين اللتين تنطويان على فعل كينونة نحو الازدواج (أو العبارة الجامعة zeugma كما في البلاغة) في الطرف المسند (متباه). لكن كيف سيكون الهواء متباهياً؟ مستحيل! بالتأكيد لا يريدنا الشاعر ان نفكر بهذه الطريقة، ولست اريد ذلك ايضاً. فقد يتن «رومان جاكوبسن» على نحو مقنع ان التوازي بين مختلف الانماط هو السمة الرئيسة في نحو الشعر. فالعبارة الجامعة الممكنة، باستحالتها الدلالية تقع في البيت الثاني من القصيدة، دون ان تلح على انتباهنا لها. فضلاً عن ذلك فان هناك صيغاً شاذة صارخة يصعب اغفالها.

يسمح لنا النص، عند هذه النقطة، ان نصوغ جملة ثانية بسهولة، حيث نصل الى وقفة كاملة مريحة عند نهاية البيت الثالث (سيطيب الهواء للتنفس اخيراً). ان المشكلة الوحيدة هنا هي الجهد الدلالي

الضئيل الذي يوجب العثور على علة سببية للربط بين طيب الهواء واعتداله وبين نهاية الحرب . وهذا يعني تهديداً لما يسميه ريفاتير: «المحاكاة» ، اي قدرتنا على رد الحالة المرجعية الى الاشياء التي يشخصها النص بوضوح . ولو اننا فهمنا ان الهواء سيطيب بمعنى حرفي ، فاننا حينئذ نقرأ كلمة (هواء) قراءة محاكاة ، اما لو اخذنا الكلمة ، من ناحية اخرى ، مجازياً ، فاننا سنساق من قراءة المحاكاة الى ما يسميه ريفاتير بالقراءة السيميائية وافشال الاستحالة الدلالية للمحاكاة صفة كثيرة الوقوع في النصوص الشعرية ، وفي الحالة الحاضرة فان المجازات القرينة مثل (يتنفس الصعداء) تحتل الفضاء الدلالي الذي تحتله عبارة (سيصلح الهواء للتنفس) . غير ان الشاعر افضى بالتعبير المدجن وسمح لغرابة الصورة بأن تدرك ثانية . ثم يستمر التأويل بسهولة ، حيث تدرك الغرابة بوصفها نوعاً من اللغو ، وليس بوصفها رسالة في شفرة اخرى .

وتستولي علينا غرابة التعبير الشعري ، تماماً مع البيت الرابع . (الماء سيروق لسماك السلمون) . ان الانتقال من الهواء الى الماء مسألة طبيعية ، فهما عنصران اوليان كثيراً ما اقترنا في الخطاب الشعري . غير ان العلاقة السببية بين نهاية الحرب واعتدال الهواء يصعب ان تصل الى الماء . قد يقال : حسنا بعد انتهاء الحرب حتى الماء سيطيب مذاقه . ربما ، لكن سمك السلمون في الماء ، وهذا ما لا ينسجم مع هذا التفسير .

ينبغي ان يكون في داخل كل قارئ شعر ، قارئ نثر . والجهد المبذول في جعل نص شعري قصيدة يتطلب زيادة في الطاقة تفيض عن

افشال التأويلات النثرية. واذا لم يجهد القارئ نفسه في مشهد نثري، فلن تحضر القراءة الشعرية. والمهارة التي يتطلبها التأويل الشعري تتضمن اهتماماً قوياً بالمعنى النثري مقروناً بالاستعداد للاندفاع وراء المعنى النثري لتوليد معان جديدة. وهذا يعني، بعبارة سيميائية، انه تمكن اعادة صياغة أية شفرة راسخة في التأويل، سواء كان نحوياً أو معجمياً. ولاشك ان في ذلك عملاً انتاجياً تعود مكافأته المباشرة على اغناء التأويل نفسه، وتحويل النص الى قصيدة غير ان هناك مكافآت أخريات اعظم لمن يقوم بالتأويل الفردي، إذ انه يكتسب مرونة وطواعية ومهارة لغوية، فضلاً عن امتلاكه لشفرات دلالية ونحوية غنية.

وحين يعود صاحب التأويل الى القصيدة فلا بد من ان يهتم بسمك السلمون. فقد ظهر بصورة طبيعية في الماء عبر عملية اقتران اليفة هي: الكناية. غير انه لا يناسب الصورة نحوياً ومنطقياً (أو سبباً). فلو كان علينا ان نقرأ البيت بصفته جملة كاملة مكتملة، فان سمك السلمون يجب ان يقرأ (رائقاً) ايضاً مع الماء. وليس هذا بصعب عن طريق المحاكاة وحسب، بل انه مستحيل ايضاً. وعلى صاحب التأويل ان يبدأ عند هذه النقطة بالتساؤل عما إذا لم تكن الاستحالة ذات سطوة على القصيدة كلها. فالهواء الرائق قريب جداً من الاستعارة الجاهزة سلفاً التي ماتت وتحولت الى تعبير متحجر، وبذلك نتنفس الصعداء بحق في تأويلنا لهذه الاستعارة. اما سمك السلمون الرائق فيجب ان يعطينا وقفة مناسبة. فربما كان بوسعنا ان نحل هذه المشكلة بافتراض وجود شيء قبل سمك السلمون، وبذلك نقفز الى الجملة التالية حيث تنسجم تماماً مع الفعل (يهاجر) خالقين

تركيباً اليفاً قديماً. فسمك السلمون والهجرة متلازمان تلازم سمك السردين والزحام. وبذلك نطمئن الى هذه الاقترانات الاعتيادية.

غير ان النصوص الشعرية مصممة لكي تثير فينا القلق قبل كل شيء. ويجب ان نقدر اي اطمئنان نحصل عليه منها. (سمك السلمون وصمت السموات سيهاجران اكثر اكتمالاً). هاهي الجملة الجديدة الأخرى، وهي تعمل بشكل مقبول من الناحية القواعدية. غير ان ما يسميه ريفاتير (التجاوز النحوي) يرد على مستوى الدلالة والمحاكاة، وليس على مستوى النحو في هذه الجملة. نعم، سيهاجر سمك السلمون بعد الحرب، كما كان يفعل دائماً دون ريب، فهو معد وراثياً على هذا النحو. غير ان هجرته جزء من نظام الاشياء على الارض ولا يمكن ان تروق. ولا يتفق (صمت السماوات) مع الموجودات الارضية الزمنية مثل الهجرة والاعتدال والصفاء. فهو لا يمكن ان يروق أو يهاجر. وباتباع الشاعر في محاولته الكنائية يقف امامنا جدار من النفي والتهكم الكوني. ان تمزيق المحاكاة مطلق، . ويقودنا إلى ان نقرأ مستوى من الإنكار التهكمي في كل ما يؤكد الشاعر. فالمنطوق النصي عن الصمت السماوي هو النظر الشعري لمنطوق الاغنية الشعبية عن جحر الخنزير، وهما بوسائلها المختلفة تناقضان يكفي ما بهما من قوة الى توجيه اصحاب التأويل كافة الى نوع من القراءة التهكمية.

وحين يقول النص: (سيعتقد الموتى ان الاحياء يستحقونها) و (سنعرف/ من نحن) فانه يقدم لنا صياغتين بسيطتين نحويًا، ولكنها معقدتان دلاليًا ومشحونتان بالتهكم. وتأتي «الراو»، الرابطة البريئة،

التي تنبها الى اختتام القصيدة الوشيك، لتربط بين هذه الصياغة وما سبقها. ولكن في حين كانت الصياغات متوازنة، أو منفية بالتهكم، فان الصياغة الاخيرة صائبة ومباشرة تماماً على الرغم من انها ناتئة، تنضح بالسخرية التي تفيض من صيغ التهكم السالفة. ان واقعة تطوعنا جميعاً مرة اخرى واقعة اكيدة مثل هجرة سمك السلمون. فهؤلاء نحن. لن نتطوع بالمعنى الحرفي، اذ القصيدة بكاملها هي استعارة ممتدة، وامثلة عن جانب من الطبيعة الانسانية الحقية، وهي كوننا نتطوع مرة واخرى في سياق تدميري، دون ان نعبأ بالهواء، والماء، والمخلوقات الحية، والموتى، والارض والسماء. وهنا يختلف مع «ميشال ريفاتير». فحيث يكتفي بالاشارة الى الطريقة التي تقطع بها النصوص صلتها المباشرة بالمحاكاة، أو الارتباط المرجعي بالواقع، اصر على أنها في حالات عديدة، ان لم يكن في اغلب الحالات، تقفل عائدة على نحو رمزي نحو المرجع مراراً. وهذا يعني، اننا نحن القراء والمؤولين نستبطنها فنحملها إلى نهاياتها.

إن مشكلة العلاقة بين النص الشعري والعالم الخارجي هي حالة خاصة من موضوع نقاش اكبر حول صلة الاقوال اللغوية بالعالم، أو بعبارة أدق، حول صلة الكلمات بالاشياء. ودون ان احاول فض هذا النزاع، أو حتى ان اطرح هذه القضية بقوة، اود أن أتناول التأويل السيميائي للشعر فيما يتعلق بقضية اكبر. ولقد قام «بول ريكور» بانجاز هذا التناول، في دراسته «سطوة الاستعارة» (تورنتو ١٩٧٧) غير ان انجازها لم يكن موفقاً، ان لم نقل انه كان مضللاً مما يتطلب تمحيصاً جاداً.

في الفصل الثالث المعنون بـ «الاستعارة وعلم دلالة الخطاب»
يقترح علينا بول ريكور «تمييزاً بين السيمياء Semiotics وعلم الدلالة Se-
mantics»، ويعود هذا التمييز الى اللغوي البنيوي الفرنسي «اميل
بنفنست». ثم يستشهد ريكور بصفحات عديدة من كتاب بنفنست
(مشكلات علم اللغة العام) يناقش بنفنست فيها مستويات التحليل
اللغوي ابتداء من الكلمة والجملة حتى اكبر وحدة لغوية - وهي
الخطاب. ومن مناقشة بنفنست الحقيقية نستطيع ان نلاحظ امرين:
الاول انه لا يقيم اي تمييز بين السيمياء وعلم الدلالة، والثاني انه لم
ينظر ابداً، وعلى اي نحو، في العلاقة بين اللغة والعالم، والتمييز
الاساسي الذي يقيمه هو تمييز بين «اللغة بوصفها نظاماً اشارياً»، و
«اللغة بوصفها وسيلة اتصال». وهو ببساطة تمييز يعيد صياغة ثنائية
سوسير في اللغة والكلام. فالمعنى في اللغة بوصفها كلا - عند بنفنست
- هو نظام نسقي، اما المعنى في الكلام أو التعبير الخاص فسياقي.
وبأبسط التميزات في الدراسات السيميائية، فان المعنى في اللغة كنظام
قضية دلالية، اما في الجملة المفردة فان المعنى يتأثر بالمعنى النحوي،
وفي الكلام او الخطاب فان اشكال المعنى الاخرى تشكلها التداولية:
اي الصلات بين المتكلمين ومقام خطابهم.

وهذا شيء بسيط للغاية، لكن ريكور يترجمه الى التمييز الذميم
التالي، الذي اشرك فيه «بنفنست»: لا تعي السيمياء Semiotics سوى
علاقات داخل اللغة intralinguistic، بينما يهتم علم الدلالة Semantics
بالعلاقة بين العلامات والاشياء التي تشير اليها، وهذه بالتالي هي
العلاقة بين اللغة والعالم. (س ٤٧). ولسوء الحظ، فقد انشغل ريكور
نفسه وبنفنست وعدد آخر من اللغويين عن اظهار كيفية نفي «العلاقة»

بين اللغة والعالم . فالاحالة الى العالم ليست ثابتة في اللغة . بل هي وظيفة متقلبة للكلام ، او القول ، او الاتصال الانساني . ولم يشيء ريكور ، أو بالاحرى لم يشخص تجريدات كالسيمياء وعلم الدلالة فقط ، بل انه نسي ما اشار اليه من اختلاف بين الكلمات والقضايا . ففي نظامه لا تشير الكلمات الى الاشياء ، بل تشير اليها القضايا أو الجمل . إما من وجهة نظر بنفست ، فان الجمل ليست لها معان لان لها احالة الى الخارج ، بل لانها اجزاء من بنى مطردة اكبر فهي تكون ذلت معنى حين تكون في سياق استطرادي خاص ، و «إحالة» ها ليست الى ذلك السياق فقط . وبذلك يقفز قفزة غير هينة من الكلمة إلى العالم .

لقد تطرقت الى ذلك مطولاً وربما بقليل من الاهتمام لانها قضية مهمة لا تحلها تميزات كالتى يقيمها بول ريكور بين السيمياء وعلم الدلالة . فالاحالة في الواقع ما تزال موضوعاً حيواً عند السيميائيين . ولا بد ان نتذكر ، في اهتمامنا الخاص هنا ، اي سيمياء الشعر ، ان جاكوبسن لم يستبعد الوظيفة المرجعية من التعبير الشعري ابدأً ، بل انه قال انها ليست مهيمنة ، وكان ان اصطبغت هذه المقولة بالغموض . وقد اخذ ميشال ريفاتير درع ريكور ، فدعا الى أن الشعر هو في الاساس لا يحاكي الواقع ، ولا يشير الى مرجع . غير ان «يوري لوتمان» الذي يتزعم الجيل المعاصر من السيميائيين (السوفييت) دعا الى ما يبدو الوجه الآخر في القضية . فنظرة لوتمان الى الشعر - كما صاغها في كتابه «تحليل النص الشعري» واضحة ، وقوية ، وجديرة بشيء من التفصيل .

يضع لوتمان، في الحقيقة، الخطاب الشعري في مقابل ثلاثة انواع من «الضبط الذاتي» وهو يعني بالضبط الذاتي شيئاً مشابهاً لما يعنيه رتشاردز بفكرة (الاستجابة الاصلية). وهذه الانواع هي: (١) الضبط الذاتي للغة ، (٢) الضبط الذاتي للحس العام ، (٣) الضبط الذاتي لصورتنا المكانية - البصرية عن العالم . وباختراقه لعطالة هذه الانظمة الثلاثة - التي هي الانماط المعروفة في الادراك والفكر والكلام - يصحب الشاعر القصيدة الى العمل . ولأوضح ذلك بقصيدة أخرى بسيطة من شعر «ميرون»

« فراق »

لقد اخترقني غيابك

كما يخترق الخيط ابرة

فكل ما افعله مطرز بلونه

هذه القصيدة البسيطة معقدة في تقدير «لوتمان» لانها تنتهك حرمة التوقعات في نظمه الثلاثة المذكورة . والمعلومات الشعرية، ككل المعلومات الاخرى، تتناسب عكسياً مع التوقع . يبدو البيت الاول وكأنه سيجرنا إلى طريق نحوية ذات وتيرة اليفة متكررة (اخترقتني كسكين)، أو إبرة أو اية قطع حادة . ثم تنتهك القصيدة توقعنا بالانطواء على النهاية غير المتوقعة للابرة . ونجبرنا الحس العام ان الافتراق مؤلم . ونحن نتوقع ورود صورة تركز على الألم، وهو شيء يمكن ان تقوم به الابرة ، غير ان الصورة التي يتم تقديمها تركز انتباهنا على دوام الشعور بالافتراق بدلاً من حدثه . وأخيراً فان

احساسنا المكاني - البصري نخبرنا انه لا يمكن تصوير شخص كنوع من ابرة تنفذ في الاشياء المطرزة بخيط لون الغياب. بل اننا لا نستطيع ان نسأل، على هذا المستوى، ما لون الخيط، فهو لا يمكن تصويره. لكن هذه «الصورة» التي لا يمكن تصويرها تحمل معناها بذلك النشاط الذي لا يستطيعه الا الشعر. ولكي نفهم هذه الصورة علينا ان نتقل الى اعلى مستويات التجريد، حيث تنبجس دلالتها كتصور، أو شمول، أو دوام، أو لزوم، غير انه تصور يقوى بانتقالنا من الصورة إلى الموضوع التي تشير اليها. وينبغي ان نلاحظ ان «الانتظام» الواضح في لغة القصيدة قد يكون نفسه انتهاكاً للتوقعات «الشعرية». وكما يشير «لوتمان» فان «مصدر التأثير الفني لا يقتصر على الارتداد الى المعايير الطبيعية للغة وحدها، بل انه يعتمد على تقريبها ايضاً» ص (١٣٣).

من الواضح ان نظرة لوتمان للشعر مشابهة من نواح كثيرة لنظرة ريفاتير. فكلاهما يركز على انحراف النص الشعري أو التجاوزات النحوية فيه، ويصر على ضرورة ان يضفي القارئ عليها معنى، بالعودة الى لغته وجهازه الثقافي. غير انها يختلفان تماماً في ما يخص مشكلة الإحالة او المرجع. يقول ريفاتير دائماً وفي كل مكان، ما يقوله عن إحدى قصائد فكتور هيجو (درس في هيجو) في كتاب (انتاج النص): «ان مقارنة القصيدة بالواقع مدخل نقدي ذو تأثير مشكوك فيه».

ويقول لوتمان بألفاظ واضحة، ما يبدو مناقضاً تماماً:

«ان الهدف من الشعر، بالطبع، ليس الصور، بل معرفة العالم

والعلاقات التي تربط بين الناس، ومعرفة الذات، وتطور الشخصية الانسانية في عملية التقدم والاتصال الاجتماعي. وفي النتيجة النهائية يتفق مطلب الشعر مع مطلب الثقافة ككل. غير ان الشعر يحقق هذا المطلب بصورة نوعية، ويستحيل فهم طبيعته الخاصة، اذا تجاهل المرء آليته وبنيته الداخلية. ولا تنكشف هذه الآلية الا حينما تدخل في صراع مع الضبط الذاتي للغة» (ص ١٣٢ - ١٣٣).

ويكمن وراء الحاح ريفاتير وما لارميه، ووراء اصرار لوتمان وشكلوفسكي تصور يرى (ان الفن يوجد لكي يساعدنا على ان نعلن عن احساسنا بالحياة، يوجد لكي يجعلنا نشعر بالاشياء لكي يجعل الحجر «حجرياً»). وريفاتير ولوتمان كلاهما سيميائي. لكن في حين يكتب احدهما بالانتماء الى الموروث الفرنسي، يكتب الآخر بالانتماء الى الموروث السلافي. وحتى هنا، فاني اود ان اقول انها ليسا مختلفين جداً كما يبدو عليهما. كلاهما يعرف ان النصوص الشعرية تتحدى طرائقنا المقبولة في الكلام والادراك الحسي والاعتقاد. ولكن في حين يرى لوتمان ان هذه التحديات تعود علينا بفهم جدلي اكبر للعالم، يصمت ريفاتير ويتشكك. فلنقل اذن ان السؤال، في داخل الدراسات السيميائية، يبقى مفتوحاً وغير مستقر. وانت تعرف اين أقف أنا.

ثمة فرق آخر مهم بين لوتمان وريفاتير لا بد ان نتأمله قبل ان ننهي هذه الغارة الوجيزة في سيمياء الشعر. ان ريفاتير لا يؤكد عملية انبثاق النصوص من نصوص سابقة حسب، بل يجعل منها الصورة الوحيدة لاصل الشعر. وفي هذا شيء مبالغ فيه وفرنسي تماماً اعجب به واتحاشاه. لكنه كقارئ للنصوص الشعرية مقنع جداً، اما لوتمان

فلا يتناول موضوعه أصل الشعر بهذه الطريقة المباشرة، لكن يبدو انه يشعر بان القصائد يمكن ان تأتي كما يحلو لها، ما دامت تتبنى التقنيات والاساليب، التي تمكنا من ادراكها وقراءتها كشعر وقد بدا واضحاً من الامثلة التي ضربتها ان قصائد «ميرون» القصيرة تستجيب لكلا النوعين من القراءة السيميائية. وانا اختار قصائد ميرون لانني معجب بها، ولانها قصيرة، ولانها تمثل الاتجاه السائد في الشعر الانجليزي. لكن يجب القول ان ذلك يجعل منها شعرية جداً، ومنفتحة جداً على القراءة السيميائية التي اقترحها. دعني اذن اتناول قصيدتين مختلفتين من الشعر الأمريكي، قصيدتين قد تكونان اقل وضوحاً في تقديم ذاتيهما كنصوص شعرية. اولاهما قصيدة قصيرة لـ (وليم كارلوس وليامز) بعنوان «نتوكيت».

الزهور من خلال النافذة

إقحوانية وصفراء وقد غيرتها الستائر البيض .

رائحة النظافة.

طلوع شمس ظهيرة متأخرة.

على طبق زجاجي

إبريق زجاج، وقدح

مقلوب، وبجنبه

يضطجع مفتاح . والـ

فراش الأبيض الطاهر

تسمي هذه القصيدة ، في عنوانها ، مكاناً واقعياً ، هو جزيرة «ننتوكيت» في ماساشوسيتز. لكنه ايضاً مكان ادبي في الموروث الامريكي. فهنا وقع اسماعيل على السفر الذي يرويهِ في «موبي ديك». وتزدهي الجزيرة بمتحف الحيتان فيها، بموانئها وسواحلها ونوارسها، فهي احدى اجمل المدن القديمة في الولايات المتحدة. والشاعر يستوحي تراثه الثقافي بتسمية الجزيرة في العنوان. لكن نص القصيدة لا يقدم لنا شيئاً من هذه الاشياء. فهو يطرح صورة مغايرة لـ «ننتوكيت» ربما لا تقل عنها واقعية، لكنها اكثر توتراً بسبب المسافة التي تفصلها عن دلالات الاسم الالچائية.

وها هنا نوع من انواع «التجاوز النحوي» - فثمة دهشة سنتأملها لاحقاً بعد ان ننظر الى دهشات في القواعد الشعرية والنثرية. فالعادة الشعرية في الابتداء بحروف كبيرة في الابيات تنتهك في هذه القصيدة. فالحروف الكبيرة هنا تبدو غريبة وشاذة لاول وهلة، حتى نعرف انها نثرية. وتتألف القصيدة من خمس وحدات (T) كما تعود النحاة الجدد ان يقولوا، اي خمس عبارات مستقلة يمكن ان تنقط بوصفها جملاً منفصلة، او بوصفها اجزاء في جملة طويلة مركبة. ويسلك النص في الحقيقة الطريقتين معاً. فكل عبارة من هذه العبارات تبدو بحرف كبير وكأنها جملة، لكنها مقسمة بالوقفات، لا بالخطوط الافقية، وهي علامات تنقيط الجمل الداخلية، وتفتقر الوحدات الخمس كما تفتقر القصيدة ككل إلى الأفعال الرئيسية كذلك. ، بذلك تبدو القصيدة بكاملها كسراً وشظايا وفقاً لقواعد النثر. لكنها مع ذلك كاملة مكتملة. ونحن نقيس ببساطة على هذه التجاوزات النحوية اللطيفة، ولا سيما حين ندرك ان جذور القصيدة تكمن في الموروث التصويري.

ومع ذلك، ولكي نجعل من هذا النص قصيدة، ينبغي لنا ان ننجز ثلاثة اشياء. ينبغي ان نوفر لها نحواً معقولاً تاماً، ونموذجاً دلاليّاً، وسياًقاً أو موقفاً تداولياً.

لنبداً بالسياق: أين نحن، وكيف نعرف أين نحن؟ في نتوكيت دون ريب، ولكن أين بالضبطاً ان قرائن القصيدة تدل على اننا في داخل مكان ما، غرفة ما مثلاً، حيث تبدو الزهور من الخارج من خلال النافذة، وقد غيرتها الستائر البيض. ورائحة النظافة رائحة داخلية، وهي نتاج انساني، ثم يدخل ضوء الشمس الى الغرفة. وبالإضافة الى الستائر تضم الغرفة سريراً وطبقاً زجاجياً. انها غرفة نوم. لكن وجود الابريق والقدح يوحي انها غرفة استقبال. وتوحي حركة العين من النافذة الى السرير، ونوع التفاصيل التي تعرضها انها غرفة غير عادية (اننا لا نشم عطر غرفتنا سواء كانت نظيفة أو لم تكن). وأخيراً فان المفتاح يوحي انها غرفة مستأجرة، اي غرفة في «نزل» في «نتوكيت»، اذ لا يمكن الا هناك العثور على هذه التشكيلة من الابريق والقدح والسرير والمفتاح. وتفسيرنا للقرائن يعتمد على التأليف بين معرفتنا وخبرتنا الثقافية. وباستعمال هذا النوع من المعلومات فقد وضعنا «تداولية» للقصيدة من النص محققين سياقاً انسانياً. فنحن نرى ونشم ونلاحظ غرفة غير عادية، قد تكون في نزل. هذا ما يتعلق بالسياق أو الموقف فماذا بشأن البنية الدلالية للقصيدة؟

ان البنية الدلالية شيء ينجزه القارئ بعملية فرز من خلال دلالات الایحاء الواردة في كلمات النص وعباراته، بحثاً عن النماذج.

وليس ما يتطلب جهداً كبيراً ان نرى ان هذه القصيدة تعطينا في أبياتها الافتتاحية ثلاثة ألوان هي الاقحواني والاصفر والابيض وان اللون الابيض من بين الثلاثة هو لون مهيمن يتكرر في البيت الاخير من النص ويرتبط الابيض ايضاً من خلال سلسلة من الافكار والقيم (وهذا نوع من الكناية المألوفة) بالكلمتين البارزتين في القصيدة: (النظافة) و (الطهارة) فهذه الايحاءات والقيم تهيمن على القصيدة. اذن ليست هذه نتوكيت اهاب اسماعيل في مويي ديك، بل انها نتوكيت فتيات «الكويكر» [المتعففات] اللواتي يمكن في البيوت. فالسرير والمفتاح، السلام والعزلة، الستائر البيض، السرير الأبيض، الابريق والقدح الزجاجي، النقاء. تلك هي البنية الدلالية أو الايحاءية للقصيدة، عملية تثبت بسيطة لموروث «الكويكر» بتفاصيل مادية في غرفة مستأجرة مفتوحة للجميع بروح ديمقراطية. ويجعل المفتاح من هذا الملاذ الآمن قلعة لكل من يسكن أو تسكن فيه.

ويشجعنا النص ايضاً ان نؤلف نموذجاً نحويّاً. فثمة حركة متسقة هنا تستمر في عدة أبيات. وبالرغم من ان الالوان لا يبقى منها سوى الفاتح، فان هناك حركة من اقحواني غامق الى اصفر، الى ابيض البياضات، الطاهر وهناك ايضاً حركة للعين، في الاقل، من الخارج عبر النافذة، الى ملاحظة دخول الخارج الى الداخل - طلوع الشمس الى الاشياء في الداخل، الابريق والقدح، الى الداخلي الخالص المتمثل في الاشياء المنزلية السرية: المفتاح والسرير. ومن وجهة نظر سببية يبدو ان النص يقدم لنا اضمامة عشوائية من التفاصيل الداخلية والخارجية، غير ان الانتباه الى طريقة توزيع التفاصيل، وايحاءاتها الدلالية وتداولية سياقها يمكننا من ادراك القصيدة بدرجة عالية من

ضرورة اختيار المشهد البصري وتنظيمه. ان كلمة (طاهر) تختم نظام القيم في القصيدة وتخطو خطوة الى ابعد من النظافة، اي الى تكرار اللون (أبيض) فتختتم النظام اللوني بثبات. ويحمل اسم الموضوع الأخير في الغرفة (السريـر) كلا من العين والذهن الى الراحة بثبات. وقد قال وليامز انه لا يرى ان على القصيدة ان تصطفق كصندوق يغلق، ولكنه كان يعرف بالتأكيد كيف يوصل قصيدة الى نهايتها. حين تكون النهاية مناسبة.

يمكن ان نتلقى نصاً كهذا بكسل، فنستهلكه كأنطباع غامض، او ان نشارك مشاركة فعالة في انشاء معناه وتوضيح نظام تشفيره النحوي والدلالي والتداولي سيميائياً. ولو فعلنا ذلك، وقد فعلناه هنا، لرأينا كيف أن وليامز في اسلوبه يتتهك توقعاتنا التلقائية بصدد القواعد والتنقيط وبصدد النظام الثقافي لنتوكت من وجهة نظر الحس المشترك العام. وهذا ما يجعلنا نتخبط في المكان حتى نجد مفتاح السياق الشعري الذي الفه. وازعم اننا باتباع هذه الاجراءات التحليلية الفعالة في القراءة، سنجرب لذة اكبر في مواجهة النص الشعري، ونتذوق عمل الشاعر تذوقاً اعمق، وسيصينا شيء من الزهو لمشاركتنا في عمل يجعل من النص قصيدة. وقد بينت القراءة التي قمنا بها هنا ان هذه القصيدة الانطباعية بوضوح تحتوي على درجة قصوى على ما يسميه ريفاتير بـ (الفخامة monumentality) وهو يعني ضرورة انتقاء القصيدة ونظمها نظماً محسوباً لاعطائها ديمومة، ضرورة تربط النص الشعري والشفرات التي يتطلبها تأويله في شبكة اتصالية معقدة. وهذه خاصية اساسية من خواص الشعر يمكن ان نجدها في كل نص يهون من جهودنا لكي نؤلف منه قصيدة.

سوف انهي هذه المناقشة لعلم دلالة الشعر بالنظر في نص يكاد يبدو، في اللوحة الاولى، نثرياً تماماً فهو يشبه مادة في يوميات أو صحيفة، تحيل بوضوح وعلى نحو مباشر الى التجربة الواقعية، لذلك الشخص الذي دونها، أعني «غاري سنايدر» :

تحت وابل المطر

وقفت تلك الفرس في الحقل.

شجرة صنوبر كبيرة وسقيفة

لكنها ظلت في العراء

عجيزتها للريح، مرشوشة بالماء بليلة.

حاولت ان امسك بها في نيسان

لأعتلي ظهرها بلا سرج،

فرفست ونفرت

لترعى البراعم الطرية

في ظل شجرة اليوكالبتوس

المتهاوية على التل.

لقد تجنبت ، عند انتقاء القصائد لمناقشتها في هذا الفصل ، جميع القصائد القديمة ذات البناء الوزني أو التقفية الشكلية المميزة . ولقد اوضح نقاد سيميائيون ، مثل جاكوبسن ، مراراً البنى الصوتية غير العادية التي تعمل في الشعر التقليدي في مختلف انواع اللغات . وقد

اخترت الشعر الحديث والمعاصر بالضبط لانه قريب من النثر، ويجبرنا على النظر في الشاعرية، بوصفها في الأساس ركناً من اركان المعنى وليس الصوت. وكثيراً ما يستخدم «ميرون»، بالطبع، لغة غنية بالصور الاستعارية والكنائية، وهكذا يتعد بنصوصه عن النثرية. لكن «نتوكيت» عند وليامز تخلو، فعلياً، من الاستعارة والتشبيه، وتستمد شاعريتها من انظمة التعاقب النحوي والدلالي والتداولي التي تأملنا فيها تَوّاً، أما نص «غاري سنايدر» هذا فيبدو انه يفتقر حتى إلى هذا النوع من البنية الضمنية. وإذا ما كتبت نثراً، فسوف تقدم قصيدة (تحت وابل المطر) عدداً من المفاتيح لوضعيتها الممكنة كقصيدة، فتجاوزاتها النحوية الفعلية (الكلمات المحذوفة، الجمل المتدفقة) اشبه بخلاصات المذكرات المستعجلة في الصحف، منها بتلك الانحرافات المخطط لها بوضوح عن القواعد المعيارية التي تميز الشاعرية. ففي «نتوكيت» وليامز، على سبيل المثال، تفتقر أية شبه جملة مستقلة الى فعل رئيسي. إما هنا فبعضها يفتقر، وبعضها لا يفتقر. فكيف يقرأ المرء هذا النص كقصيدة؟

إذا وضع نص ما كثيراً من الصعوبات أمام السيميائي الذي يتناوله كقصيدة فواضح ان ذلك قد يكون نتيجة ضعف في المنهج، أو نقص في النص، أو قد يكون لدينا قارئ فقير، أو منهجية غير كافية، أو نص غير شعري. وفي الواقع تبدو (تحت وابل المطر) حالة حدود وسطى - بالتأكيد أقل بكثير مما يسود في شعر سنايدر من «الدكة» مثلاً، أو «منتصف آب في مرصد جبل سوردونج» من الكتاب نفسه (الدكة ١٩٥٩ ، Riprap). ولكن فلنرَ ما نستطيع فعله بها.

قبل كل شيء يرتبط هذا النص بنصوص أخرى في كتاب «الدكة». وفي الواقع فانه جزء من سلسلة قصائد كتبت بين عامي ١٩٥٥ و ١٩٥٦ ، وهي نوع من اليوميات الشعرية التي تسجل مشاهد واحداثاً وافكاراً تمهد وتصف رحلة سنايدر الى الشرق الاقصى حيث بدأ هناك دراسة جادة للبوذية والشعر الشرقي . وتكون مجموعة هذه النصوص قصة انسان يعد نفسه لتغيير حياتي كبير. تقع (تحت وابل المطر) بين قصيدتين اطول منها. في القصيدة الاولى (وادي نكساك) المؤرخة في (شباط ١٩٥٦) يراقب سنايدر «كلب صيد ضخماً» يدور في دوائر ويناام، بينما يفكر هو بمستقبله، وبخططه في العودة الى ساحل كاليفورنيا في الشارع ٩٩ ، الى سان فرانسيسكو واليابان . يهرع السلمون (التروته) وهو ايضاً سيمضي «اكثر . . . / صحوا من ذي قبل ، ومع ذلك فهو مستعد للرحيل) وما يرحل عنه هو سنوات عمره الخمس والعشرون : «الذكريات اللعينة/ كل النظريات الخربة، الاخفاقات والنجاحات الأسوأ منها / المدارس ، الفتيات، الصفقات). هناك ثلاثة اشياء فقط اود ان اتحدث عنها في القصيدة التي تصعب قراءتها هنا لطولها. الاول انها تشير بوضوح للغاية الى بنية سردية اكبر، هي بنية حياة الشاعر، وتكملها بالتواريخ واسماء الاماكن وبعض الحالات الخاصة الاخرى. والثاني انها تتحدث عن الشاعر من حيث هو شاعر يتحدث بمرارة عن ضعفه في محاولة جعل قصائده، ومن ضمنها هذه القصيدة، اكثر «شعرية» بالمعنى البلاغي الرديء : «لجعل هذه القصيدة رغو، اسفاً». الثالث ان التقنية الشعرية التي يفضلها الشاعر على التلاعب بالمجازات اللغوية هي المقارنة او الموازنة الضمنية بينه هو وبين شيء آخر ينتصب أمام عينيه،

ولاسيما في الطبيعة. فهو مثل السلمون سوف «يهرع الآن» لان اوان رحيله. وعلى عكس الكلب فلن يدور ويدور، ليقف وينام. هذه الموازنات والمقارنات ليست صريحة وهذا أحد اسباب شعريتها، ولكنها صريحة تقريباً، وربما يكون هذا سبباً في كونها ليست شعرية جداً.

تحمل القصيدة التالية لـ (تحت وابل المطر) تاريخ نيسان ١٩٥٦، وتحمل عنوان «هجرة الطيور» وهذا ايضاً عنوان كتاب يقرأه الشاعر وهو يراقب الطائر الطنان، ويصغي الى عصفور وديك، ويفكر في الزقزاق الذهبي والنورس القطبي، ويلاحظ غياب العصافير الامريكية والسنديان الابيض ويكتب «اليوم والتجريد الكبير على أبوابنا» ويختتم القصيدة بأفكار عن النوارس عبر التل منطلقة الى «الاسكا». والقصيدة التالية في السلسلة بعنوان «توجي Toji» وتقع في اليابان.

القصيدة التي ننظر فيها، إذن، ملاصقة لآخر قصائد المتوالية قبل الانتقال الى اليابان. وتساعدنا هذه المعرفة بالنصوص المجاورة لها على تحديد مكان القصيدة، وتعين «أنا» ها تداولياً، زماناً ومكاناً وتنظيماً. وفيما بين شباط ونيسان، تبدأ هذه القصيدة في آذار، مع الامطار، ثم تنتقل الى نيسان في البيت الخامس. انها سرد متقطع، يتكون من حدثين عرضيين، يتضمن كلاهما «تلك الفرس». واذا عرفنا أن ما يجريه سنايدر في الشفرة الشعرية من مقارنة أو موازنة بين الانساني والحيواني، هي سمة مبدئية متكررة، كان لدينا مفتاح رئيس للتأويل. ففي القصيدتين المجاورتين، قارن سنايدر أو وازن نفسه ضمناً ولكن بشيء من الوضوح، بالاسماك والطيور، وفي الأبيات التي قبل هذه

القصيدة مباشرة، بكلب «يدور ويدور ثم يقف وينام». ان التوازي بين الإنسان والفرس في هذه القصيدة أقل وضوحاً، وأكثر حذفاً وخفاءً، وبالتالي أكثر شعرية، اذا أحسنا اقامته.

يقدم لنا النص مشهدين، اذار ونيسان، المطر والشمس. في الاول منهما تتجاهل الفرس المأوى الذي يقدمه لها الانسان (السقيفة) والطبيعة (شجرة الصنوبر) وتدير عجزتها للريح، وقد تنقعت بالماء. في الثاني، يقترب منها الانسان، متمثلاً بشخص الشاعر، وهو يريد امتطاءها، فتخالفه ايضاً. فهي تقاوم الطبيعة (مطراً) والثقافة (انساناً)، يحاول امتطاء الحيوان «فيدجنه» ايضاً. في المطر تبقى في الخارج، وفي الشمس (ليس شمس الصيف المؤلمة، بل شمس نيسان في السواحل الشمالية حسب) تلجأ الى مأوى. المخالفة والمقاومة والمشاكسة في كل مكان. قد يبدو انها تستسلم للمأوى تحت شجرة اليوكالبتوس المتهاوية في الايات الأخيرة، ولكن هذا على وجه الدقة ما لا تفعله، وذلك يجعل هذا المشهد من أهم سمات القص التي تنم عن وجود قصيدة قصيرة جميلة وصعبة التحليل. ولكن ماهي هذه «اليوكالبتوس / المتهاوية»؟ انها، قبل كل شيء شجرة على تل كانت قد تهاوت، ولكنها ماتزال توفر ظلاً، كل هذا يقوله النص لنا، لكنه لا يقول لنا شيئاً عن طبيعة شجرة اليوكالبتوس. ولا بد ان تأتي هذه المعرفة من مكان آخر، وليس من المناسب ان تأتي من الطبيعة وحدها، بل من الطبيعة المنهجية - اي بكلمة واحدة من كتاب عن الشجر، على غرار «كتاب الزهر وكتاب الطير وكتاب النجم» الذي يصف سنايدر نفسه بقراءاته في «أشياء لا بد من فعلها قرب المرصد». ولقد رأيت (وشممت) اشجار اليوكالبتوس سنوات، ولكن كان لا بد من عالم

طبيعة أو كاتب خيال علمي (مثل غريغوري بنفورد) لاطلاعي على تاريخها وطبائعها. فهذه الاشجار ليست من اهل هذه القارة، بل جيء بها من عبر المحيط الهادي لتصنيع الأخشاب. وقد اثبتت عدم جدواها، الا في مد خطوط سكك الحديد، لان سيقانها واغصانها مجذولة ومتشابكة بحيث يصعب نشرها عملياً. وخلافاً لكل الاشجار الأخرى ذات الأوراق واللحاء، تحتفظ اليوكالبتوس بأوراقها ولحاءها، ناثّة رائحة فريدة لازعة دائماً. انها من أكثر الأشجار مخالفة.

حين تلتقي الفرس التي لا تمتطى والشجرة المزروعة التي لا يمكن استغلالها عند نهاية القصيدة، بالشجرة «المتهاوية» في أعلى التل، التي ما تزال تحمل اوراقها، نصل الى خلاصة شعرية بطريقة لا مفر منها، لانها تجيء الى ابوابنا بتجريد كبير. وكفارس بالقوة لم يستطع سنايدر اعتلاء ظهر الفرس من دون سرج، لكنه لم يحاول ان يلجمها. وهو كشاعر يرى اقتران الفرس بالشجرة غنياً بالاحتمالات النصية، ومليئاً بالمعاني، اي ان اللجام الذي يضعه على عالم «النظريات، الاخفاقات، النجاحات الأسوأ منها/ المدارس، الفتيات، الصفقات» ينعكس في هذه المخلوقات الطبيعية «غير الطبيعية». فيخلص لرغبته في تجنب الرغبة والشفقة، ويترك المقارنة بين الفرس والشجرة، وبين كليتيهما وبينه، بطريقة تخلو من التصريح تماماً. واذا كان لابد من استعارة هنا، فيجب ان يولدها القارئ بمعرفة بعض النصوص الأخرى واظهار بعض المهارة التأويلية عليها.

نص سنايدر لا يدفعنا الى الشاعرية بانتهاك المحاكاة. ونحن أحرار في اعتباره قطعة تجريبية، وقد يكون كذلك. لكننا احرار ايضاً

في ان نجعل منه قصيدة، يشجعنا على ذلك شكله، وخاصة الحذف فيه، وموقعه بين نصوص سنايدر الأخرى. وحين نبحث عن بنيته الشعرية نجدها، تناغماً بين دلالات الايجاء التي تؤدي الى شفرة أو ثيمة، تتسع بنية التوازي للمقابلات الثنائية التي تنتهي بصورة بارزة لفرس حرون تحت شجرة وحشية.

إن المنهج السيميائي في الشعر لا يختلف اختلافاً واسعاً عن سواء من المناهج الفعالة الأخرى، ولا هو طبع وسهل جداً كمنهج. وما يقدمه، وآمل ان اكون قد اوضحته، هو المنهجية الصريحة المتناسكة، وبالتالي، المفيدة تربوياً كطريقة لتطوير المرونة التأويلية والحساسية عند طلاب الأدب وعند الاهتمام بالنصوص الشعرية، حيث المعنى ضمني في الأساس، هناك بالتأكيد دور مهم لمنهج في التأويل يهدف الى جعل بنى المعنى النحوية والدلالية والتداولية واضحة ما أمكن الاتضاح.

السرد والساردية في الفلم والقصص

لنفترض ان هناك شيئاً ما يدعى السرد، يمكن ان يوجد باستقلال عن أي منهج معين في القص أو قول سردي بذاته، كما نفترض ان هناك شيئاً يدعى اللغة الانجليزية التي توجد بمعزل عن اي شكل معين من اشكال الخطاب أو أي فعل كلامي فردي في اللغة الانجليزية. فالقص، قبل كل شيء، نوع من السلوك البشري. وهو، بخاصة، سلوك محاكاتي أو تمثيلي توصل من خلاله الكائنات البشرية ضروباً معينة من الرسائل. وقد تتنوع صيغ القص على نحو غير اعتيادي. (ينبغي ان اقول انني على وعي بتمييزنا المؤلف بين ما يروى وما يفعل، الذي يؤدي بنا الى مقابلة التمثيل السردى بالفعل الدرامي. وفي هذه الحالة فاني استخدم كلمة (قص) بمعناها الاوسع لكي تتضمن كلاً من المسرحيات والقصص، بالاضافة الى بقية اشكال المحاكاة). السرد اذن يمكن ان يروى شفاهاً، أو يدون كتابة، أو تمثله مجموعة من الممثلين أو ممثل واحد، أو يقدم في بانتومايم صامت، أو يمثل كمتوالية من الصور البصرية، بكلمات أو غيرها، أو كتيار من الصور المتحركة بأصوات وكلام وموسيقى ولغة مكتوبة أو غيرها.

تشارك كل انواع السلوك القصصي هذه بملامح معينة تمكنا ان نعتها معاً سرداً. قبل كل شيء تنتمي الى فئة خاصة من النشاط

الرمزي تلزم المؤول بالتمييز بين موقعه المباشر وموقع آخر يقدم له بوساطة القص. ففي السرد هناك دائماً مراقب أو مؤول يقع في اطار مرجعي زمني - مكاني، مختلف عن اطار الاحداث التي تسرد. وتتوسط عملية القص الاطار المرجعي المباشر عند المؤول، لكنها تشير الى احداث خارج هذا الموقع المباشر. ويصح ذلك على ما اروييه، وأنا اتناول عشائي، من احداث نهاري، كما يصح على اداء «الملك لير» أو «بحيرة البجع»، أو قراءة «الحرب والسلام». يتوقف القص، اذن، على حضور راو وسيط سردي (الممثلون، الكتاب، الفيلم، ... الخ) وغياب الاحداث التي تسرد. وتحضر هذه الاحداث كخيالات، لكنها تغيب كوقائع. ويمكن تمييز انواع وضروب مختلفة من القص من خلال معرفة ما يؤكد، فهو اما ان يؤكد عملية القص المباشرة نفسها (كما يثير الممثل الانتباه اليه بوصفه المؤدي، أو الكاتب بوصفه صاحب الاسلوب) أو يؤكد تلك الاحداث الوسيطة نفسها. وباستخدام اصطلاحاتنا النقدية المعروفة يمكن القول ان القص يكون اكثر قصصية حين يؤكد الاحداث المروية، واكثر غنائية حين يؤكد لغته الخاصة، واكثر بلاغية حين يستعمل أما اللغة أو الاحداث لغايات اقناعية.

وقبل ان ننظر عن قرب اكثر الى عملية القص، قد يكون من المفيد التوقع هنا والتفكير في علاقة السرد بنظريات الادب والقيمة الادبية. لقد حاول الشكلاونيون الروس وبنويو مدرسة براغ، ولا سيما رومان جاكوبسن، ان يعزلوا صفة «الادبية» كملمح مضاف الى اللغة الاعتيادية. وعرفوا الادبية بأنها لغة تدعو الانتباه الى ذاتها، او بأنها نوع من الرسائل التي يتم فيها التوكيد على شكل المنطوق اكثر من

صفته المرجعية . ومع ذلك ، فان من الواضح ، عند طالب السرد ، ان هذه الفكرة تصح على البعد الغنائي من المنطوق فقط . ولو اعتبرت السرد أدبية ، لكنت أدبية ايضاً على نحو اكثر نقاء بكثير . وسأحاول ان اتناول هذه المشكلة بأسلوب اكثر ملموسية .

يمكننا ان نبدأ بالسؤال الآتي : ما الذي يميز السرد الادبي عن أي رواية لما يحصل لي من احداث يومي ؟ أهى قضية الاسلوب الذي أودي به - أي اللغة ، والصوت والاياءة ، في مقابل ما عند القصاص الادبي - أم أنها قضية الاحداث نفسها - اي الاحداث التافهة المفككة ليومي في مقابل الاحداث المرسومة على نحو متوال لتحقيق نمط اكثر اقناعاً من الناحية الجمالية ؟ يعزز هذا السؤال (الذي ينبغي ان يبقى بلا اجابة) فكرة وجود بعدين شكليين متميزين للمنطوقات السردية : شكل تمثيلي مباشر (اللغة ، الاياءة . . الخ) ، وشكل ممثل لا يبقى عند مستوى الاداء نفسه . ففي الرواية على سبيل المثال ، هناك لغة المؤلف ، عند مستوى معين ، وتمثيل الشخصية والوضعية والحدث ، عند مستوى آخر . أما في المسرحية ، فهناك لغة المؤلف ، وتمثيل الممثل ، وأفعال الشخصية ، اي ان هناك ثلاثة مستويات يمكن ادراك الشكل من خلالها بسهولة . وفي الفلم يضاف مستوى آخر في الأقل الى هذه المستويات ، من خلال عمليات التصوير نفسها : اي زاوية الكاميرا ، الاضاءة ، العدسة ، الخ .

وبمعنى من المعاني يضيف أي مستوى من هذه المستويات الشكلية قدراً معيناً من الادبية للعملية الموجودة أصلاً . خذ ، مثلاً نصاً يمكن ان يقرأ كتاباً ، ويمثل على المسرح تمثيلاً ، ويصور ثم يعرض على

الشاشة فلماً - مثل هنري الخامس لشكسبير. كل مستوى من المستويات المضافة في الأسلوب التمثيلي يزيد من تكثيف الأدبية في التجربة بوسيلته الخاصة: اللغة زائداً التمثيل زائداً التصوير. وما يتحقق من نص قصصي هناك على الشاشة يتمتع بخصوصية لا يستطيع النص المطبوع وحده ان يكون نظيراً لها. وضمن هذا التكثيف اختزال في الغنى التأويلي للنص المطبوع، وهذا يحدث مع اضافة كل مستوى. حين تمثل المسرحية على الخشبة، يتيح كل اداء للقارئ خيارات تأويلية، لكن ما من ادائين مختلفين يعطيان الخيارات نفسها. وحين تصور القصة فلماً، تكون الخيارات نهائية، وهذا يعني ضرورة عدم الخلط بين الغنى التأويلي والخاصية الأدبية في أي عمل معين. وتقدم الحياة نفسها، بكل توافها الطارئة، اغنى حقل ممكن للتأويل. غير ان الفن يختزل هذا الحقل بعنف. وهذا هو السبب في تقديرنا له - ليس السبب الوحيد بالطبع، بل لعله أهم الأسباب. بالطبع قد يكون المثال الذي اقدمه لكونه فلماً يعتمد على تمثيل نص لغوي غني كل الغنى، مفرط التبسيط، بل حتى مضللاً في بعض الجوانب. بالتأكيد، لا اريد القول ان النصوص اللغوية غنية، والنصوص السينمائية، جذباء فيما يخص امكان التأويل. بل ان القصد الذي ارمي اليه هو ان اشير الى الانواع المختلفة من التأويل التي تثيرها النصوص اللغوية والسينمائية، وان اوضح هذا بامثلة موجزة مأخوذة من الافلام الامريكية المعاصرة. لكن لا بد اولاً من العودة الى التفكير في الخصائص العامة للسلوك السردى.

يمكن لاي اخبار أو رواية لسلسلة من الاحداث ان يسمى قصاً. لكن ليس كل قص يثمر سرداً، وليس كل سرد يصنع قصة، فالسرد

حين يتحول الى قصة، أو يدعي ان يكون قصة يصل الى ادبية من نوع خيالي. القصة قص يبلغ درجة معينة من الاكتمال، وحتى الجزء من القصة، أو القصة غير المنتهية يتضم ذلك الاكتمال كجانب من مبدئها المكون، أي القصصية التي تتحكم بينائها. وليس من الغريب ان يكون الفلم، وقد اكتسب شخصيته الخطية التتابعية، وسيطاً سردياً على نحو طاغ. بل ان تغلب عليه القصص شيء أكثر غرابة، غير انه تغلب عليه القصص الى مدى اكبر بكثير من غلبة الروايات على الكتب.

قد يكون من المفيد هنا ان نراجع بعض المصطلحات. فالقص عملية اداء أو رواية تعد سمة مشتركة في تجربتنا الثقافية، كلنا يقوم به كل يوم. وحين تكون هذه العملية متماسكة بما يكفي وتتطور بحيث تنفصل عن مجرى التبادل الثقافي ندركها بوصفها سرداً. وما ان يبدأ هذا السرد باستخدام نوع خاص من الوضوح والغنائية حتى ندركه بوصفه قصة، وننظر اليه توجهنا مجموعة معينة من التوقعات عن نمذجته التعبيرية ومحتواه الدلالي. ولدينا هنا متصل مستمر مثل طيف الالوان، تقطعه آليات ادراكنا الى مستويات متعاقبة. ويتميز المستوى الذي نتعرف فيه على «القصة» ببعض السمات البنيوية في التمثيل، تتطلب بدورها مشاركة فعالة من المتلقي سأسميها «السادرية». ويستعمل النقاد الفرنسيون هذه الكلمة في الوقت الحاضر، على نحو أساس، للإشارة الى بعض خواص الافلام، اي خواصها السردية. غير ان هذه الكلمة تبدو مضللة قليلاً في اللغة الانجليزية، لانها تضيف على الشخصية قدراً من الحساسية اكثر مما نسمح به على العموم للشخصية المصطنعة. ولهذا السبب ولاسباب اخرى ايضاً، ينبغي ان استخدم كلمة «ساردية»، لكي اشير الى العملية التي يبني بها القارئ

على نحو فاعل، قصة من المعطيات القصصية التي يقدمها وسط معين. فالقصص يقدم لنا في صورة قصص (نص سردي) يوجهنا حين تبحث سارديتنا الفعالة عن اكتمال العملية التي ستحقق القصة.

فطبيعة الساردية محددة ثقافياً الى حد ما. انها قضية سلوك مدروس أو مكتسب، اكتساب اللغة، غير انها تعتمد استعداداً أو قدرة كامنة في النوع البشري لاكتساب نوع معين من السلوك. وفي العالم الغربي المعاصر تبدو ثقافة الساردية متجانسة بما يكفي الى حد اعتبارها، شأنها شأن اللغة الواحدة، كلاً نسقياً. ولم نبدأ إلا مؤخراً بدراسة «قراءة القراء» في مقابل النصوص التي يقرأونها. ولذلك فان ملاحظاتي عن الساردية ستكون اولية وجاهزة، وتعتمد الى حد ما على الاستنتاج الحدسي المستخلص من تجربتي الشخصية قارئاً ومعلم قراءة. غير ان بالامكان دراسة الساردية، في الاقل جزئياً، من خلال النصوص، اذا ما تأملناها في مختلف وسائل الاتصال. ونحن نحتاج الى اكثر من وسط واحد، لأن الاشياء التي تترك لساردية القراء في وسط معين، تقدم مباشرة في أوساط اخرى. وقد مكنتنا انفتاح الفلم على المشهد السردى من فهم بعض سمات القصص السردى، على نحو اوضح، لانها تشكل جزءاً من القص في الفلم. في حين انها لا تشكل إلا جزءاً من ساردية القارئ في القصص السردى. وحتى نستشهد باوضح الامثلة، فان الخاصية البصرية للفلم تذكرنا بالضرورة الى اي مدى تتضمن الساردية القصصية تقديم تفاصيل فيزيائية أو ترجمة الاشارات اللغوية الى صور. وغالباً ما يخفق القراء العاجزون عن عملية التصور هذه في ادراك الجوانب المهمة من النصوص القصصية. بالطبع لا يطرح الفلم أمثال مشكلة الصياغة الصورية هذه، بل يطرح

مشكلات اخرى سأأمل فيها لاحقاً. أما الآن فقد يكون من الافضل ان نفصل قليلاً في عملية التأويل الجمالي.

تتضمن فعاليات القراء والمشاهدين للنصوص الفنية ونصوص اعادة الخلق كلاً من الترجمة السلبية التلقائية للاعراف السيميائية الى عناصر معقولة، وعودة فعالة أو تأويلية الى الاشارات النصية بتحويلها الى بنى دالة. ان الجزء التلقائي من هاتين العمليتين هو قضية كفاءة لغوية أو سيميائية، ليست ذات اهمية خاصة بالنسبة الينا الان، بل ان ما يعنينا هنا هو الجانب التأويلي. ان مؤول النص الشعري مثلاً ينبغي بالطبع ان يعرف اللغة والاعراف اللغوية التي تتم بها صياغة القصيدة. غير ان عليه ان يتجاوز مستوى هذه الكفاءة لكي يفهم القصيدة. وبخاصة، يجب ان يقيم بنية سياقية من المفاتيح التي تقدمها القصيدة - من يتكلم مع من، وتحت اية ظروف، وغير ذلك - ويجب ان يحلل الملامح اللغوية الخاصة بالمعجم الشعري والنحو والتركيب من اجل استيعابها. ولا بد له ان يقارن بين البنى الشعرية والبنى النثرية التي يحتاجها في فهم الملامح المنحرفة في القول الشعري. يجب ان يعثر على ما تخفيه الاستعارات من اجزاء. وان يلم بالكلمات الاعتيادية التي تم استبدالها بكلمات غير اعتيادية، لكي يتمكن من معرفة وظائف الكلمات غير الاعتيادية. يجب ان يكشف عن البنى النحوية الاساسية في الجمل التي تخفي جوانب من تلك البنى. ولكي يفهم القصيدة، ينبغي ان يوضح أو يزيل الحجاب عما هو ضمني أو محجوب فيها. وينبغي ان يصمم النص الشعري ليكافئ الفعالية التأويلية. وتتعلق هذه الفعالية بتقديم الملامح السيميائية التي يتطلبها تأويل النص، واقامة بنية تأويلية حول النص نفسه. فالقصيدة ليست النص وحده،

بل ان النص يستخدم لبناء تأويل مكتمل ومعقول منها . القصيدة نص يتطلب اجراءات شعرية ويكافئ عليها (وهذا ما نسميه الشاعرية) بتأويلها .

وبالمثل فان السرد نص يتطلب ساردية ويكافئ عليها . وتتضمن الساردية عدداً من اجراءات البناء التأويلي ، غير ان بالامكان افراد واحد من هذه الاجراءات باعتباره الملمح الاهم في هذه الفعالية . وكما تتسم القصيدة الغنائية بحاجتها لتبسيط بناءاتها اللفظية من اجل التأويل ، يتسم السرد بحاجته الى تبسيط بعض عناصر القص . اننا نجعل من القصيدة ذات معنى بابرار بعض نماذج الجمل الاليفة في بنيتها اللفظية المتميزة ، ونجعل من القص ذا معنى على النحو نفسه ، ولكن على مستوى آخر من النص . ان ما يعنينا في القصة هو ترتيب الاحداث اكثر مما يعنينا ترتيب الكلمات . وينصب جهدنا الاساس في السرد على بناء ترتيب مقنع للاحداث . وللقيام بذلك لابد من توفر سمتين : الزمانية والسببية .

تعتمد الساردية على عملية عقلية شبيهة بالمغالطة المنطقية القائلة «بعد الشيء اذن بسببه» *Post hoc ergo propter hoc* وماهو مغالطة في المنطق هو قانون القص ، اي ان علاقة السبب بالنتيجة تربط العناصر الزمانية في كل متوالية سردية . لا اقول ان القصص مغالط في ذاته على نحو ما ، بل انه مبني بحيث تكون المغالطة سمة للعالم القصصي . وحين نقول ان العمل ذو صيغة حكائية ، مثلاً ، فاننا نعني ان العمل يخيب الساردية في الربط السببي بين الاحداث ، ونعد ذلك نقصاً قصصياً (برغم عدم استبعاد وجود ما يعرض عن القصص في أي عمل كما هو

واضح). وقبل كل شيء حين نرى في العمل قصة، فنحن ننظر اليه على انه ذو توال زمني يعتمد على منطق السبب والنتيجة. وهذا يعني انه اذا قدمت الاحداث في القصة في متوالية زمنية، فان قدراً كبيراً من سارديتنا سوف ينصرف الى اقامة روابط سببية بين الحدث وما يليه. وهذا يعني، فضلاً عن ذلك، انه اذا قدمت الاحداث خارج المتوالية الزمانية، فاننا سنبحث عما يوصلنا الى فهم المتوالية الزمانية، لكي نتمكن من الامساك بالمتوالية السببية التي تخبرنا بالكيفية التي تنظم فيها المتوالية الزمانية. ويمكن للساردية، حتى في متابعة قصص بسيط، ان تكون معقدة جداً. وبفضل السببي عن الوصفي المحض أو العارض نريد استباق احداث المستقبل من خلال النماذج السببية التي نعرفها، ونعيد النظر في احداث الماضي استناداً الى عمليات الفهم الحاضر. وتعتمد الشعبية غير الاعتيادية للقصة البوليسية منذ (ادغار ألن بو) على الطريقة التي يمتزج فيها الشكل القصصي بمبادئ الساردية في القص نفسه. فنحن نتابع المفتش وهو ينتقل زمانياً من الجريمة الى الحل، في حين انه في المقابل مشغول بعملية بناء قص الجريمة نفسها من عدد من المفاتيح التي يواجهها دون ان تتضح سياقاتها الزمانية والسببية. وينشئ من المفاتيح غير المترابطة سرداً بوليسياً، يحقق في النهاية سارديتنا أو يصححها (لمناقشة التفاصيل انظر: تزفتان تودوروف: شعرية النشر، الفصل الثالث). وهذا النموذج قديم قدم اوديب، ويكاد يطغى على كثير من الدراما والقصص الميلودرامي. ففي المسرح مثلاً ينحى المسار الزمني للاحداث التي تؤدي على المسرح نحو الایجاز والجريان الزمني المباشر، ولكنه يولد، بين الحين والآخر، ايجاءات تنتمي الى زمن ما قبل العرض المسرحي. وغالباً ما تكون

هناك قصة في مسرحية تتضمن أحداثاً مهمة تنبثق عن الحبكة التي تؤدي على الخشبة .

ويمكن قياس قوة النزوع البشري الى الساردية البسيطة جزئياً من خلال حساب عدد الاعتداءات التي تشن على هذا النوع في مختلف وسائل الاتصال الحديثة وما بعد الحديثة . ويمثل بيرانديلو وبريخت في المسرح طريقتين لمحاولة الحيلولة دون اندفاع المشاهد الى الساردية . يقطع بيرانديلو الاوهام لاسباب جمالية ، ولكي يوضح لنا قوة الوهم ، ويبين لنا اخيراً ، ان الحياة نفسها ليست سوى تمثيل ووهم . فيما يبحث بريخت عن الساردية ليتيح لمسرحه المجال الايدلوجي لتحقيق غايات اخلاقية . ويمثل رينيه وغودار في الفلم حالتين شبيهتين بحالتي بيرانديلو وبريخت في المسرح . ويمكن ان نجد المماثلات القصصية لهذين الشخصين في متاهات الآن روب - غرييه ، والكتابات الصحفية عند هونتر تومسن . ومع ذلك فان كل هذه الاعتداءات على الساردية - واسلاف هؤلاء مثل سرفانتيس ، وكالديرون ، وديدرو ، وستيرن ، وآخرون - تعتمد الساردية ولا يمكنها الاستغناء عنها . وربما لا يوجد خطاب طويل يمكن لقارئ أو مشاهد أو سامع أن يتلقاه دون ان يسمح أو يشجع قدرأ معيناً من الساردية عند جمهوره .

ويمكن ايضاح طبيعة الساردية على نحو آخر . فهي لا تعتمد على ما هو مغالط في المنطق وحسب ، بل على سلوك يعد في علم النفس سلوكاً عصائياً أو ذهانياً . فالساردية هي شكل من أشكال جنون الاضطهاد المسموح به والحميد (ما اكثر ما يشير طلاب المدارس الى مؤلف ما بصيغة الجمع «هم» ؟) . ويفترض مؤول العملية السردية

وجود هدف مقصود من فعالية القص، الذي اذا وجد في العالم، فينبغي ان يكون تدميراً بحق للفردية وللشخصية كما نعرفها (اترك جانباً السؤال عما اذا كان هذا تطويراً). يفترض قارئ السرد أو المشاهد له انه في قبضة عملية مسيطر عليها من الخارج، ومصممة لاشياء لن يقوى على مقاومتها. وان كل ما يبذله من جهد لن يؤدي به الا الى الوقوع في شرك المؤلف. ويأتي الكثير من نفاذ صبرنا بالقصص غير الناضج من فقدان الايمان بقدرة المؤلف. فحين يخفق في استباق ردود افعالنا، ويخفق في نصب الأحابيل التي نسقط بها متلذذين، نبدأ بالتساؤل ما اذا كان ممكناً، فنخشى بأن علينا ان نتقل من الساردية الى القص نفسه، أو أن نعود، عودة نهائية، الى السلوك اللاسردي.

ان سمة من سمات الساردية تتمثل في رغبتنا في الازعان لبعض ابعاد الوجود، وبعض المسؤوليات العادية، ووضع انفسنا تحت تصرف الهدف الوهمي لصانع السرود الذي نعتمده لاننا نحترم طاقاته. وهناك شيء غير ديمقراطي في كل هذا، وغير نقدي ايضاً. فالنقد يبدأ حين تتوقف الساردية. سمها هرباً، أو تعالياً، فان الساردية حالة وعي يلتذ بها لكونها مختلفة عن بقية الحالات، اختلاف الجزء الحالم من النوم عن بقية الاجزاء. وهذا العنصر من الساردية الذي قد يكون اكثر ابعادها اهمية وبدائية، مصدر عدم رضا عند كثير من الكُتّاب وصناع الافلام المعاصرين. فخاصية الازعان والتسليم التي تشكل اهم سمات الفاعلية الساردية، قادت بعض مبدعي الاعمال السردية الى اكراه القارئ وابعاده عن نماذجه الاليفة من الساردية الى موقف اكثر حركية وانحيازاً الى النص. ذلك ان البحث عن «درجة صفر الكتابة» التي

يقدم فيها الكاتب موادّه التي يبني منها القارئ نصاً، هو في ضوء ما استخدمته من مصطلحات محاولة رد الساردية الى القص نفسه. وقد يتمثل اعـمق شكل لهذا الميل في كتاب ذي صفحات بيض، أو قطعة موسيقية صامتة (كما فعل جون كيج)، أو اطار لوحة فارغ، أو شاشة صور متحركة يضيئها مصباح كشاف لا يكشف الا نسيجها، وربما الغبار المتناثر في المسافة الوسطية أو البقع الموجودة على العدسات. لقد جربت وتجرب كل هذه الصور المضادة، لكنها كانت قليلة النفع. بل ان استعادة قطعة موسيقية صامتة تمثل مشكلة. كما ان درجة الصفر للحياة هي الموت.

أرى أن أفضل السبل أمام الفنان السردى لتزويد جمهوره بتجربة أغنى من مجرد التحذير المستسلم لا تتمثل في ان ينكر عليهم رضاهم بالقصة، بل ان يولد لهم قصصاً تكافئ لهم هذا النوع الفعال والدقيق من الساردية. وبالإمكان، كما كان شكسبير يعرف ارضاء البسيط والمتعب، في الوقت الذي يكافئ أيضاً أولئك المستعدين لتوجيه انتباه قواهم العقلية والعاطفية كاملة للسرد. وفي الجزء المتبقي من هذا الفصل، أود ان انصرف الى الطريقة التي يمكن ان يحقق بها الفلم على الخصوص هذا الشيء، وهو ما يحققه الآن حتى في الاعمال التي قد تسمى اعمالاً من الدرجة الوسطى، والتي لا ترقى الى ذرى التذوق الجمالي، ومن اجل ذلك - وخشية تناول موضوعات لم يألّفها قرائى - سأبدأ بمراجعة موجزة لطبيعة الاشارات السينمائية. كما بين كريستان ميتز بوضوح بالغ، فان الفلم والسرد يشبهان بعضهما بقوة الى حد ان العلاقة بينهما تفترض وجود قانون أسمى. وحين سعى لسنج في القرن الثامن عشر جاهداً للمقارنة بين احتمالات المحاكاة في السرد اللغوي

وفن الرسم، قسم العالم ببراعة (وهي براعة لاريب فيها) بينهما، فخص سرد الافعال بالاشارات المتوالية الاعتباطية للقص، وخص وصف الموضوعات والاشخاص بالاشارات المتزامنة المقصودة للرسم. ولو قدر له ان يعود الى الحياة اليوم لتعرف في السينما على ما يوفق بين عالميه المنقسمين، لان الفلم في الصور المتحركة يعطينا الموضوعات والاشخاص وهي تتحرك وتمثل في نظام صوري للسرد يجمع بين قوى الشعر والرسم في تركيبة غير عادية.

وبرغم ذلك فان نتاج هذه التركيبة شيء مختلف جداً عن القص اللفظي اكثر مما نتصور احياناً، وعلى نحو يفهمه لسنج - مختلف لان الاشارات في السينما تؤدي وظيفة مغايرة للاشارات في القصص اللفظي. ففي لغة القص اللفظي تؤول كل اشارة بأنها مفهوم أو صنف، وحين يتضح هذا ويكون ممكناً، يرتبط بمرجع من نوع ما، هكذا حين أقول لك (هناك كلب على التل). فانت سترجم هذه الصورة الصوتية (كلب) الى حيوان من صنف الكليات، ولو تحركت لتنظر وتراه من النافذة، لرأيت بالتالي مرجعاً خاصاً يحل محل الصنف المفهومي في العملية التأويلية التي قمت بها. واذا قدمت لك كلباً خيالياً في السرد، فان عملية تحويل هذا الكلب من صنف فارغ الى حقيقة ملموسة سوف تعتمد على التفاعل بين قصي وسارديتك. حتى لو قلت: (انه يرفع ساقه) فان خيالك سيرفع ساقاً، وستفضل الساق الخلفية، غير ان اختيارك متروك لك، ما لم، أو حتى اعطيك من المعلومات اللغوية ما يلزمك بتصحيح الصورة.

لو انني، من ناحية اخرى، قدمت لك كلباً سينمائياً، فان عملية

الدلالة تختلف تماماً. ذلك أنك تواجه إشارة ترتبط بقوة بمرجع معين، قد تقرنه بمفهوم صنفى أو مجموعة من المفاهيم، بعملية قد يكون بعضها شعورياً وبعضها الآخر غير شعوري. وقد أضللك، إذا كان بمستطاعي استعمال الكلمات في الفلم. فانا دي كلباً ذكراً باسم (لاسي)، وإذا كان الكلب ذا شعر كثيف وحركة الكاميرا حاذقة بما يكفي، فقد تنظلي عليك الحيلة، وبذلك ترد المرجع الى صنف صائب قصصياً، وزائف واقعياً. وهي مشكلة لا تكاد تظهر في القص اللغوي، حيث إذا سميت كلبة باسم (لاسي) فإنك ملزم بان تضيف عليها ما يترتب على ذلك، أو ان تترك اجزاء منها بيضاء حتى اوجه انتباهك اليها.

ما أود قوله من هذا الاسترسال في طبيعة الإشارة اللغوية ان السرد الواحد، وان امكن تقديمه في صورة لفظية أو صورة سينمائية معاً، فان القص والساردية سيكونان مختلفين. وهذا هو السبب في كون المثال الذي ضربته من هنري الخامس كان مضللاً الى حد ما. وما دام الجزء اللفظي في المسرحية شفوياً تماماً، فيمكن اعادة انتاجه انتاجاً تاماً في الفلم. أما الرواية فتقص لغتها بالوصف والتأمل الذي ستضطر الترجمة السينمائية الى الاستغناء عنه. وحتى القص الصوتي في افلام معدة عن روايات ومستعملة استعمالاً مؤثراً جداً في فلم جيد مثل (وداعاً حبيبتى) أو فلم عظيم مثل (جول وجيم) فهو بالغ الانتقاء قياساً الى اسهاب الكتب الشامل. وتقابل هذه الاختلافات في القص اختلافات مهمة في الساردية. ان العمليات السردية للقارىء حين يهتم بقصص مطبوع تتجه أساساً نحو عملية التصوير التخيلي. وهذا ما يجب ان يقدمه القارىء لنص مطبوع. أما في السرد السينمائي فينبغي

ان يقدم ساردية اكثر تصنيفاً وتجريداً. وهذا هو السبب في كون نقد الافلام اكثر اثارة من النقد الأدبي. فالفلم المتقن يتطلب تأويلاً، بينما لا تتطلب الرواية المتقنة الا فهماً. وهناك اسهاب في تقديم تعليق لغوي على موضوع لغوي، لا يصح حين يكون الموضوع بصرياً بوضوح.

ويمكن النظر الى بعض الحركات في القصص المعاصر بوصفها محاولات لاكتساب الغموض والحرية السينمائيين من التفكير المفهومي. لقد جهد ألان روب - غرييه أن يكون آلة تصوير، ونتاج بعض الانجازات اللفظية المهمة. غير أن هذه التجارب في الكتابة ضد الاتجاه التلقائي للقص اللفظي محدودة في إمكاناتها المتطورة. فالكاتب الذي يريد ان يكون آلة تصوير، ينبغي له ان يصنع سينما، (كما فعل روب - غرييه بالطبع مع نتائج مختلفة). كذلك يمكن لصناع الافلام السردية ان يعملوا ضد الاتجاه التلقائي لعملهم. وقد انتجت افلام تحاول ان تصوغ الواقعي صياغة مفهومية بالغة الى حد انها غاصت في بحار البلاغة. اذ تتطلب هاتان الوسيلتان السرديتان المختلفتان وتشجعان نوعين مختلفين من الساردية، برغم أن هذين النوعين يشتركان في اتاحتها التكثيف البالغ والتعقيد الكبير. وقبل ان اصل الى النهاية، أود ان استكشف بعض جوانب الساردية في عدد من الافلام الامريكية توضيحاً للعمليات التي ناقشتها على نحو قد يكون بالغ التجريد. وتنطوي هذه العمليات على صياغة مفهومية للصور وبناء اطر السببية والقيمة حول هذه المفاهيم.

قبل عدة سنوات وجدت نفسي مدفوعاً بطرق مختلفة جداً لانواع

مختلفة من الساردية قدمتها ثلاثة أفلام امريكية هي «فالدوبيير العظيم»، و «العرب - ٢» و «الرؤية المغايرة». واذا رأيت كلاً من هذه الافلام مرة واحدة، فلست في موقع يسمح لي بتبيان مزاياها بصورة فعالة، ولا بتحليلها مدعياً العمق والدقة. غير أن كل واحد منها كان قد أثارني، وتركني مع بقايا الساردية التي كانت جزءاً من ادواتي المعرفية.

«فالدوبيير» فلم ساحر، وربما على وعي كبير بسحره. ويختزل لنا أمريكا كما صورها نورمان روكيل، ولكنه يتجاوز هذه الخاصية في مناسبات عديدة. ففي المشاهد المزدوجة حول تحطم الطائرة القذري نجد عالم روكويل، وقد تحول الى شيء ما سببه بعالم ناثانيل ويست. ثم فجأة يتم انفجار التعطش الى الدم والوحشية فيما وراء السطح الهادئ لوسط امريكا من خلال مظهر روكويل، وهو الاكثر اقتناعاً بسبب الاخلاص الذي اقيم عليه ذلك المظهر في الفيلم. في عملية سارديتي التي استمرت بعد ان انتهى العرض فترة طويلة، وما زالت مستمرة، رابطة بين صور الفيلم الواصف metafilm العظيم الذي بنيته في ذهني، جاءت صور اخرى لتغطي على ما اتذكره من الفيلم. ليست وجوه روكويل، ولا البهلوانيات الهوائية العجيبة، بل صور البستنة والانسانية الاقرب الى غرانت وود منها الى روكويل. وعلى الخصوص ارى بيتاً مسيجاً، شجرة، شخصاً أو شخصين في بيت تحيطه هذه الاشياء، وفيما وراء ذلك الحقول والسماء. الكاميرا ثابتة أو تتحرك ببطء، والاحساس بالسكينة، بانسجام الانسان مع الطبيعة، طاغ. وتولد في هذه الصور الشعور نفسه الذي اجره حين أعود الى «إيوا» حيث تستطيع ان تشم خصوبة الأرض، وتفهم كيف يحبها الناس،

وكيف ان حب المزارع للارض يتجاوز الحدود الوطنية، ويعود قروناً الى ما وراء التاريخ. ان ضرورة ان يكون الاحساس بالارض قوياً الى هذه الدرجة في فلم عن السماء، عن اللاراتياح، عن شعب لم يجد له مأوى على الارض، مسألة مهمة. فتعقيد فلم بسيط في جوانب كثيرة يأتي من حب الانتباه الى الصور التي تدعونا الى اختراقها وصولاً الى المعاني الخبيثة وراءها.

تبدأ الساردية، فيما يخص فلماً مثل فالدو بير بالمحاولة البسيطة لتسجيل الصور، وتصنيفها، واضفاء قيم عليها بحسب الشفرات الثقافية المتاحة. واذا استخدم نورمان روكويل وغرانت وود فقد يستعمل شخص آخر نماذج مختلفة لا تحمل اسماً على الاطلاق. على اية حال، ما ان نتابع التسلسل السردى للفلم، حتى نؤلف قصة فالدو نفسه، من الاحداث التي تعرض امامنا، ونشحن تلك القصة بقيمة وعاطفة بطرق معقدة جداً. وما أقوله هنا أن جزءاً من العملية الحيوية والمعقدة التي نقوم بها لتحقيق هذا التنشيط للقص تعتمد اشياء مثل القيم المشفرة المعزوة الى صور معينة. في هذه الحالة يكون قدر فالدو ما يكونه، لان حياته ممزقة بين وداعة منظر الريف الذي يذله الانسان، وبين تفاهة الانسان وقسوته ككائن اجتماعي. ولا يستطيع فالدو ان يقبل بوداعة احد جانبي ثقافته، فيزدري الجشع والايثار الدنيويين عند الآخر، ولم تكن اكاذيبه وتحليقاته سوى محاولات للتعالي فوق هذه الرقائع، ليبني عالماً اسطورياً يمكنه ان يعيش فيه مطمئناً. لكن لابد من هبوط الطائرة بين حين وآخر. وقد تخلق الاساطير، لكنها لا تعيش.

قد يعترض انصار الافلام على مناقشتي باعتبار انها بعيدة عن واقع الفلم، وتقفز نحو عالم وهمي من التأمل بالموضوع. ولكن هذا هو ما ينبغي ان نقوم به لتحقيق الفلم السردى، فالعالم السينمائى يدعونا، بل يتطلب منا، الصياغة المفهومية. أن الصور المقدمة لنا وترتيبها وترادفها، هي تخطيطات سردية لقصص ينبغي ان تبنى ساردية المشاهد.

تختلف صور أمريكا في «العرب - ٢» عن صورها في «فالدوبير» اختلاف ايطاليا الصغيرة عن نبراسكا أو لاس فيغاس عن كيوكوك. غير أن الصور تثير عمليات مشابهة من الساردية في اذهاننا. وبالنسبة إليّ فإن مشاهد جزيرة ايليس (في ميناء نيويورك) تعادل ركاماً من كتب التاريخ. وفي لقطة طويلة على الخصوص، تتابع الكاميرا ببطء، مجموعات من المهاجرين توسم وتساق كالماشية، مقربة حلم أمريكا وواقعها قريباً مدوخاً. لقد وقف اجدادي في تلك الصفوف، غير أنى شعرت بقرب أكثر منهم وأنا أراقب كما لم أشعر من قبل. لقد اعطتني الكاميرا البطيئة، والضوء الدافئ، والحشود الصابرة برجاء صورة اقرب الى قلب هذه البلاد، من صورة الـ «مي فلاور» أول سفينة للمهاجرين أو «صخرة بلموث» أول صخرة وطأها المهاجرون. الفلم، بالطبع، يتحدث عن خديعة هذا الحلم: زعيم المافيا في حصنه، والسيناتور في مبعاه، ومؤتمر السفاحين والسياسيين في كوبا باتيستا. ولا بد من وضع هذه الصور بعد تلك الصفوف الصابرة من المهاجرين لتكتمل سخرية الفلم. غير أننا ما أن نراها حتى تعلق في ذاكرتنا زمناً طويلاً.

«النظرة المغايرة» فلم لم ينل من الاهتمام ما ناله الفلمان الآخران، واطن انه كان أقل نجاحاً من الناحية التجارية. لكنه بالنسبة إلى فلم ذو إثارة غير عادية برغم ضعفه، وإلى حد ما بسبب هذا الضعف. فقد حاول أن يقوم بعملين سرديين مهمين، فأخذ جنون العظمة الذي يكمن في قلب العملية السردية نفسها، وجنون العظمة الآخر الذي يهدد بسحق حياتنا القومية، وحاول أن يطابق بينهما. وتولى تقديم مشهد فريد يتطلب أكثف ساردية واجهها فلم أتذكره. تقدم اللوحة قصة تفترض وجود مؤامرة وراء عمليات الاغتيال التي يتعرض لها السياسيون الليبراليون، وتدين الرضا والاشترك في الجرم عند التحقيق بهذه الاغتيالات. كل شخصيات الفلم التي تدرك المؤامرة تموت بعنف، بل أن آخر مدافع بطولي يقع في فخ موقف حيث يؤخذ بجريرة الاغتيال، ويقتله، أخيراً، القتل الحقيقيون الذين يتظاهرون بمساعدته في اعتقاله. فلم قارس وقريب قرباً فاضحاً من الوقائع الحقيقية المعاصرة. ويسهم مع قراء المجلات الفضائية وأنصار مؤامرات نظريات جنون العظمة بنشر صور امريكا اللاعقلية، المرعبة. وكفلم يفتقر إلى النجاح الشعبي الناجم عن حقيقة أن الجمهور لا يستطيع أن يقبل بذبح أبطاله. فمثل هذا الفلم في القصص الشعبي يطلب لتمثيل البطل المنتصر الذي ينقذ البلاد من عصابة المتآمرين الشريرة. لكن هذا الفلم، بقبوله جنون العظمة الكامن في جزء من الجمهور العام، ورفضه سطوة الخيال، وتحقيق الرغبة الذي يرافقها في العادة، اغترب عن جمهوره المتوقع. وبالطبع منذ البدء يتم تجاهل من يعدون أنفسهم فوق هذه الاشياء.

لدى الفلم مشكلات أخرى - في التسارع، في منطق الاخبار، في

الاستناد بثقل الى اساتذة غير مرئيين للمؤامرة لربط النهايات السائبة في الحبكة، وتشجيع الساردية غير المتقنة وغير المكترثة عند المشاهد. غير انه منحنا مشهداً غير عادي يواجه فيه البطل الجسور الذي يحاول ان يتسلل الى التآمرين، اختبار الشخصية المستقبلية. ولكي يكون قاتلاً غير محترف يجب ان يتظاهر بمظهر المصاب بجنون العظمة. وينطوي الاختبار على شدة الى كرسي كهربائي يضبط ردود أفعاله، في حين تعرض عليه سلايدات محسوبة لمعرفة الاثار العاطفية القوية التي تظهر عليه: مسؤولون، اعلام، فتيات، منحرفون، مشاهد عنف وحشية، فطائر تفاح، جميعاً في متوالية سريعة التكرار والترادف. ولكي يجتاز الاختبار لابد لبطلنا ان يبدي ردود الافعال التلقائية المناسبة لفحص جنون العظمة. ونحن الذين نرى على كرسينا السلايدات التي يراها، ملزمون بالضرورة باغتياله، عن طريق التقمص، بمحاولة فرض ردود الافعال المناسبة في أجهزتنا العصبية. والنتيجة هي نوع من العبء الحسي المتعب للذهن، وقطع الساردية التي تلح على اتمام كل شيء بسرعة. ان غموض الضبط نفسه، وغياب قواعد هذه اللعبة، يشير الى أن صناع الفلم لم يكونوا ذوي مكنة خيالية لتصويرهم. هكذا يحاول الفلم، تكراراً، ان يسمح بجنون عظمة واقعي وحاقد لاستبدال جنون العظمة المعتدل في قلب الفاعلية السردية. يحاول الفلم ان يخفي عجزه الخيالي وراء قصصه غير المكتمل. ولاشك ان هذا اخفاق مرسوم، ولذلك نرى افكاراً كان يجب ان تؤدي بقوة، وقد اختزلت الى مجرد حيلة حسية أمام أعيننا.

لقد حاولت في هذه النظرات الثلاث الى عمليات الساردية السينمائية ان اكتشف قوة واهمية الصياغة المفهومية التي يقوم بها

المشاهد لتحقيق الافلام السردية . بالطبع هناك ما يعني السرد السينمائي اكثر بكثير مما قلت . وهناك ايضاً أقل بكثير. بعض جوانب الفلم السردى ليست اكثر من قضية مثير واستجابة تتضاءل فيها الصياغة المفهومية الى الحد الأدنى ، وهذا تعريف مفيد للادب الاباحي سواء أكان مثيراً للذة أم للالم . ولا نحتاج الى مفاهيم موسعة عن الافعال الجنسية أو الوحشية المؤلمة لكي نتأثر بتمثيلها، أو حتى لتأثر بصور الواقع . غير أن هذا التأثير مهما كان عنيفاً غير مشتق من أية عملية سردية . فرؤية شخص متعذب أو مكتف جنسياً أمام أعيننا قد تكون اكثر تأثيراً، وبتأديتنا الدور الرئيس نكون نحن الشرط الاكثر تأثيراً، ولن تكون هذه التجربة سردية بأية حال . وانا اود ان اكون حياة وليس قصصاً.

لأن الفلم يبرز الوسائل السردية الاخرى جميعاً في قدرته على تصوير الموضوعات والافعال المادية للكائنات ، فهو الأقرب من الواقع ، ومن التجربة الحقيقية غير المتميزة . أما الأدب فيبدأ باللغة، ويجب ان يمارس الآلام غير الاعتيادية ليحقق انطباعاً عن الواقع . لهذا السبب استخدم السرد المكتوب في الاعم الاغلب فكرة الواقعية أو احتمال المطابقة مع الواقع كمعيار للتقويم . المشكلة مع الفلم مختلفة . فهو يجب ان يحقق مستوى معيناً من التأمل والصياغة المفهومية ليبلغ شرطه الامثل كسرد . وقد حققت افضل الافلام السردية دائماً هذا، وقامت بشكل سينمائي رائع عبر المشاهد والصور بما يحفز في متلقيها ساردية مناسبة .

مدخل سيميائي للسفرية في
الدراما والقصة

« في بلاد العميان ، الأعور ملك »

- مثل قديم -

أود أن ابدأ بمقتطف من نص أدبي ، وهو قصة قصيرة كتبها هـ. ج. ويلز عنوانها «بلاد العميان» . وفي هذه القصة يفضل شخص مبصر طريقه فيقع على قرية قصية أصيب جميع سكانها بالعمى منذ اجيال . يتوقع الرجل المبصر، وقد وضع نصب عينيه هذا المثل القديم ، ان يصير سيداً بين العميان ، غير ان الاحداث لا تجري كما يشتهي ، فيقع أسيراً بأيديهم ، وفي ظن أسريه انه مجنون . ويتحدى ذات مرة أحد أسريه :

قال له :

- سيأتي زمني .

أجاب الأعمى :

- ستتعلم ، في العالم أشياء كثيرة تتعلمها .

- ألم يخبرك أحد بأن الأعور في بلاد العميان ملك؟

سأله الأعمى بغير اكتراث وبلا فهم :

- وما الأعمى؟

تمنحني هذه الفقرة، شأن القصة كلها كثيراً من المتعة. وهذه المتعة أسباب كثيرة. فأنا أحب طريقة بناء الحكاية بوصفها تجريباً لفكرة طلعت من قالب المثل القديم، ومن مثال أفلاطون عن «الكهف». أحب الطريقة التي يستتج بها ويلز ما سيقع من المولد أو القالب matrix وتأليفه الأنيق بين المنطق والخيال. أحب كل هذه الأشياء، ولكن يبدو لي من المستحيل تفسير متعتي بهذا النص دون الرجوع الى مفهوم السخرية. فالبنية الكبرى للقصة نفي للمثل القديم عن بلاد العميان الذي هو مولد القصة، وهذه هي سخرية سردية أو درامية. يقيم البطل المبصر توقعاته على أساس المثل فتدحض الاحداث توقعاته. وهو، فضلاً عن ذلك، نفي يولد معنى جديداً. ولذلك يعيد كتابة المثل بطريقة مؤثرة «في بلاد العميان، يعد الأعور مجنوناً».

ليس هذا مجرد اعتراض على القول بالمأثور القديم. فهو ينطوي على نشاط ابداعي أو اعادة تشفير فيما وراء النفي الأولي. فهل تنطبق فكرة السخرية، بوصفها مجاز الخطاب السردى، على نفي المثل القديم فقط، أم على اعادة كتابته ايضاً؟ دعني أرد هذه البنية الكبرى الى مستوى القضية المنطقية. خذ المثل الاصلي واعادة صياغة بسيطة له باجراء استبدال واحد:

«في بلاد العميان، الأعور ملك»

«في بلاد العميان، الأعور مجنون»

هل لدينا مجاز هنا؟ وإذا كان لدينا، فأى مجاز هو؟ بالطبع تغطي العملية التي تتضمنها القصة ككل أكثر مما تغطي صورة القضية المنطقية، ويجب ان نتبه الى ذلك. ويجب ايضاً ان نتبه الى أن المثل

الأصلي هو نفسه مجاز ايضاً. فهو أمثولي allegorical وهو في الحقيقة لا يدور حول بلاد العميان، التي ليس لها وجود، بل حول التفوق النسبي لقلة قليلة على من لا وجود لهم مطلقاً في جميع جوانب الحياة، اذ يمكن ان تعاد كتابته عن بلاد الصم، أو بلاد الجياع أو بلاد من لا سيقان لهم، وهكذا وهكذا، وهو باق يحمل المعنى نفسه على المستوى الأمثولي من التجربة.

ما تفعله قصة ويلز اذن، هو أخذ صفة الامثولة في المثل ونقلها أدبياً بلا حياء. فتقلب «بلاد العميان» المجازية الى بلاد «تمثيلية»، أو بعبارة أدق، بلاد «حكائية». على هذا المستوى، السخرية مجاز مضاد. ومع ذلك لابد ان نصنفها مع تلك الاستعمالات الابداعية أو اللاهية للغة، التي تمنح المتعة لكل اولئك الذين يجب ان يستعملوا اللغة استعمالاً حرفياً بطريقة أقل مجازية. غير ان هناك مستوى آخر للنص، ينبغي ان نفحصه قبل ان نتركه. اذ يعطيني سطر من الفقرة المقتبسة متعة معينة («ما الأعمى؟» سأله الرجل الأعمى). ويأتي مصدر متعتي الى حد ما من الطريقة التي تضغط على نحو رائع قضايا واسعة من القصة وتضمنها، غير انه هناك ايضاً خاصية امتاع متميزة في تجربتي التي أريد ان اعزوها الى نوع آخر من التعقيد في السطر فكلمة «أعمى» تستعمل بطريقتين: هي عند الأعمى ليست حتى كلمة، بل مجرد تأليف غريب بين مجموعة من الحروف أو الفونيمات، أو هذيان مجنون. أما عند الرجل المبصر في القصة، وعند الراوي، والمؤلف، والقارئ، والناقد، وقراء الناقد، وإلى غير ذلك، وعند من يعرف اللغة الانجليزية، فإن «أعمى» كلمة ذات معنى، لكن الحالة هنا ليست مجرد قضية يسأل فيها شخص آخر ان يحدد معاني كلماته.

فسؤال الاعمى لم يكن سؤالاً لغوياً شارحاً (metalingual) - لا عنده ولا عند سامعه المبصر - ولا حتى عندنا نحن على الخصوص. انه جهل الأعمى بالعاهة التي هي خاصيته المميزة عند الآخرين، وقد أبرزها النص بتكرار لطيف للكلمة التي يسأل عنها في خطابه، وهو جهل ساخر بالتأكيد. وعلى أية حال، فليست لدينا كلمة اخرى للتعبير عن هذه الظاهرة اللغوية. وهذه سخرية موقف أو وجهة نظر. فهي تنتج عن الاستعمال المزدوج لكلمة «اعمى»، ولكن ليس في الكلمة ذاتها، بل في المبانية بين شفرتين تجعلان من المفردة ذاتها، مجرد هذيان عند واحد، وإشارة لغوية عند آخر. هذه الصيغة التزامنية للسخرية السردية، كما ان خيبة توقعات بطل القصة هي الصيغة التعاقبية. ويمكن رد كلتا الحالتين الى مستوى الكلمات في النص، غير ان السخرية لا تكمن في الكلمات، بل انها في الحكي (التعاقب) وفي الخطاب (التزامن).

لقد كنت اركز على المتعة في هذا النقاش، لان المتعة تقدم لنا مقترباً آخر للقضية الكاملة في ماهو الأدب. فالقول بأن نصاً ماهو أدبي الى حد انه يقدم للقارئ المتعة، يعني صياغة مفهوم بسيط ولكنه قوي، يعني ادعاء موقف يمكن تبنيه لزمان طويل ضد الاعتداءات الخطيرة التي بالتأكيد سيكون السبب في وجودها. ولا أتردد شخصياً في قول ذلك - بل أنني اقله في الحقيقة - لكن يبدو لي أن الأهم الذهاب الى ما وراء هذا الموقف والمخاطرة بمحاولة قول كيف تعمل المتعة الادبية.

يمكن تعريف مصادر المتعة في الخطاب الأدبي بوصفها مواد

القدرة الاتصالية. تقدم النصوص الأدبية المتعة للقراء موفرة لهم فرص استعمال كامل نطاق قدراتهم التأويلية أكثر من النصوص اللاأدبية. وساردية القارئ، بوصفها ما يولد الحكيم وينظمه من خلال المخطط النصي لرواية ما، هي مثل على ذلك. وشاعرية القارئ، كما يمكن أن نسميها، التي تعمل على اللغة المجازية للنص، هي مثال آخر. ويذكرنا الفرويديون الجدد، ولاسيما جاك لاكان وحلقته، أن المجازين الشعريين الرئيسيين عند جاكوبسن، وهما الاستعارة والكناية، قريبان في المعنى من التكثيف والاستبدال عند فرويد، كما لاحظ ذلك جاكوبسن نفسه. فاللاشعور يتحدث في هذين المجازين ليتجنب رقابة الشعور، وفي مثل هذا الخطاب يجد المكبوت ما يعبر عنه، محققاً المتعة للمتكلم. هكذا تمضي النظرية، وقد اختزلت إلى حد كبير. لكنها لا تقدم تفسيراً كافياً للمتعة التي نحصل عليها من مجازات من هذا النوع، المتعة التي لديها الكثير فيما يتعلق بالانتاج الشعوري للمعنى وبالتعبير اللاشعوري عنه.

السخرية طريقة للخلاص من الرقابة، أيضاً، سواء أكان الرقيب سياسياً، أم ذاتاً علياً. وهي في الحقيقة كثيرة الشبه بـ «النفي» الفرويدي، الذي هو وسيلة تتيح لنا أن نقول «لا أريد أن أقلقك» حين يكون في نيتنا شعورياً أو لا شعورياً، القيام بذلك بالذات. ولم يكن بالسهل قط دمج السخرية بحقل المجازات أو الوسائل البلاغية، لأسباب قد تساعدنا الدراسات السيميائية على فهمها. وفي حين يتم التعبير عن الاستعارة والكناية ويفهمان في الأساس على المستوى الدلالي للخطاب، تعتمد السخرية إلى درجة غير عادية على تداولية الموقف. ففي الكلام، غالباً ما تشير الأجزاء اللالغوية من القول إلى

السخرية (مثل التنعيم والاياء)، في حين أن الاستعارة والكناية مستقلتان عن هذه السمات. الاستعارة تتجذر في وظيفة التسمية في اللغة، في حين تقوم السخرية على أساس الوظيفة الاتصالية. فهما تستعملان سمات مختلفة من المهارة الاتصالية، وتلجآن الى امزجة أو حساسيات مختلفة، ربما تكون السبب في ميل كثرة من الكتاب الى انتاج نصوص تهيمن عليها احدهما دون الاخرى، بدلاً من الجمع بينهما معاً. وبسبب من تجذر السخرية في الجزء اللالغوي من الاتصال، فانها مجاز النصوص السردية والدرامية بشكل جلي، كما ان الاستعارة هي مجاز النصوص الغنائية. وفي الحقيقة فإن المباينة بين القول والفعل عند كثير من الكتاب الساخرين، هي أساس البنية الساخرة، ما دامت الكلمات مرتبطة بالمظهر، والافعال بالواقع.

لا أعني من إعادة وضع السخرية في قلب نقاش النصوص الأدبية ان اسبغ عليها انغلاقية المنهج الشكلي أو النقدي الجديد الذي يقلب هذه النصوص الى أعمال. ولن أتحدث عن النقائص الذاتية أو أنواع الغموض التي تشل المعنى وتتيح للقارئ أو المشاهد تأملاً جالياً خالصاً للنص. لا أريد هذا أبداً، ذلك لأنه السخرية، من بين جميع المجازات هي الوحيدة التي يجب ان تخرجنا دائماً من النص، الى الشفرات والسياقات والمواقف. وفي الحقيقة فان تحيز السخرية هذا هو بالضبط ما يجعل منها مشكلة سيميائية مثيرة أخترت لتوضيحها عدداً من النصوص المأخوذة عن أنواع وفترات وثقافات مختلفة من الأدب الغربي في القرنين الماضيين.

في أيار عام ١٧٧٧، حين كان الانجليز يحاولون إخماد تمرد ضئيل

في مستعمراتهم الامريكية الشمالية، وقع حدث اكثر اثارة في لندن، حيث عرضت مسرحية جديدة. ولقد حظيت تلك المسرحية، وما زالت تحظى بالنجاح المتواصل حتى اليوم، برغم كونها، كما تشكى ناقد معاصر، «مجرد قطعة تتألف على المسرح حسب» «تقليدية» وبلا «وجهة نظر حقيقية». ان فكرة وجود مسرحية ناجحة جداً رغم انها لا تقول شيئاً، تبدو وكأنها تحقق متطلبات الشاعر الفرنسي «مالارمي» من الفن، لكننا نتحدث هنا بالطبع عن مسرحية «مدرسة الفضائح» من تأليف ريتشارد شيردان وهي كوميديا سلوك (Comedy of Manners) أضحت معروفة في الموروث الانجليزي الذي يمتد من «وتشرلي» الى «وايلد».

أكثر المشاهد إدهاشاً في هذه المسرحية المدهشة هو الفصل الرابع المشهد الثالث، المعروف باسم «مشهد الستارة» ودعني ارجع بذاكرتك اليه قليلاً. في المسرحية ثروة يريد ان يهبها عم ثري لأحد ابني أخيه: تشارلز وجوزيف سرفس. تشارلز متوحش قليلاً، يشرب ويقامر بكثرة، لكنه نزيه وطيب القلب. وجوزيف، من ناحية اخرى، رجل عاطفي، اي انه حسن المظهر وطي التعبير في كل المناسبات لكنه في الحقيقة وضع وسافل. هكذا تطرح المسرحية مشكلة بعبارات ساخرة. هناك سطوح لابد من اختراقها، ويجب ان يقرر العم الثري الذي عاد من جزر الانديز بمعونة صديقه القديم السير بيتر تيزل، أي ابني أخيه سيكون المستفيد منه. ويزداد الامر تعقيداً حين ينخدع السير بيتر تيزل، وهو زوج مسن من عروس شابة، بمظهري الاخوين ولا يدرك ان جوزيف العاطفي يحاول فعلاً إغواء الليدي تيزل.

يبدأ مشهد الستارة في بيت جوزيف سرفس العاطفي ، الذي يأمر خادماً بوضع ستارة أمام نافذة مكتبته لان «جارتها المقابلة سيدة عانس ذات طبع فضولي». هكذا تستعمل الستارة لتحول دون النظر، ولتمنع القيام بفعل المراقبة والتفرج، أما نحن المتفرجين على المسرحية، فنجلس على الجانب الآخر من الغرفة، ولا ستارة تحول دون نظرنا. ان السبب الذي دعا جوزيف لوضع الستارة، هو بمعنى ما مجرد اعتذار من شريدان عن وضعها على خشبة المسرح، غير انها ايضاً تقوي احساس المشاهدين بالافضلية، ومتعة اختلاس النظر. فنحن نكاد نشهد اغراء، ومعرفتنا بنوايا جوزيف تقدم لنا دليلاً لتأويل سخریات في طريقها الينا.

تدخل الليدي تيزل. زوجة السير بيتر ويبدأ جوزيف بمحاولة دفعها الى الخيانة، محاججاً إياها أولاً بأنه ما دامت هناك فضيحة يجري الهمس بها عنها أصلاً (وهذا ما يعرفه جيداً، وقد واجه به أخاه)، وما دام زوجها يشك بها، فانها لابد ان تقضي معه حق الجنس، لتخذه فعلاً. ويضيف الى ذلك برهاناً مذهلاً. في ان زوجها يجب الا ينخدع بها، حتى اذا شك في خيانتها له، فيجب ان تكون «سهلة الانقياد الى اطراء فطنته وحصافته». بعبارة اخرى، يجب ان تجعل الوقائع تتطابق مع قراءته المغلوطة لسطح الواقع في سبيل شرفه.

يبنى شريدان مسرحيته على ثيمة السخرية نفسها، اي الفروق بين المظاهر والوقائع، أو الاقوال والأفعال. فما ان يبدأ جوزيف الانتقال من الاقوال الى الافعال، وبرغم ان الليدي ما تزال تناقش ردها، حتى يدخل خادمه ليعلن مجيء زوجها السير بيتر، الذي كان في طريقه

الموصل الى الغرفة التي جرى فيها الاغواء . وبصرخة «ماذا سيحل بي الآن يا سيد منطق؟» تختفي السيدة تيزل خلف الستارة حين يدخل زوجها .

عند هذه النقطة تصوير الاشياء اكثر امتاعاً عند جمهور المشاهدين . فنحن نرى الرجلين على خشبة المسرح ، عارفين ان احدهما يتحدث ببراءة ، دون ان يعلم أن زوجته تنتصت اليه ، وان الآخر منافق . ونحن نؤول الاحداث لا بالنسبة اليها وحسب ، بل بالنسبة الى المشاهد الاخر الذي يقف وراء الستارة . وبذلك تتضاعف السخریات ، وتتضاعف متعة مشاهدتنا اياها ايضاً . ولا يمكن ايراد النقاش ، الغني بالسخرية ايضاً ، الذي جرى بينهما ، غير ان فحواه كانت شك السير بيتر بأن لزوجته علاقة بأخيه الغائب تشارلز . وما هي الا قليل حتى يدخل الخادم مرة ثانية ليقول ان تشارلز نفسه وصل ويصر على الدخول . فتقدح في ذهن السير بيتر فكرة الاختفاء ، وذلك ليتمكن جوزيف من جرجرة تشارلز في الحوار الى علاقته المفترضة بزوجة السير بيتر . وعند ذلك يذهب السير بيتر للاختفاء وراء الستارة - مثيراً توقعات الجمهور الساخرة - لكن جوزيف يوقفه في الوقت المناسب .

يصر السيد بيتر انه لمح تنورة فيما وراء الستارة ، فيقول جوزيف ان بائعة قبعات فرنسية كانت عنده لزيارته ، اختفت وراءها ، فيدخل السير بيتر في مختلى صغير . يدخل تشارلز ليؤدي مع جوزيف مشهداً أمام جمهور واسع من مختلصي النظرات : الليدي تيزل ، التي تعرف ان زوجها ايضاً ينتصت ، والسير بيتر الذي لا يعرف بحضور الليدي تيزل ، وبالطبع نحن جميعاً ايضاً . جوزيف ، الذي يمثل الآن أمام

جمهور اكثر عدداً ممن يخدعهم في العادة، في وضع حرج . ونحن الذين نؤول كل كلمة، كما يجب ان تفعل الليدي تيزل والسير بيتر ايضاً، في احسن وضع وأمتعته لأننا نربط بين السخریات المتعددة التي تتوالد أمامنا . وبنزاهة يتهم تشارلز، جوزيف بمغازلة الليدي تيزل، حيثئذ يضطر جوزيف الى ازالة طبقات السخرية حين يخبر تشارلز بوجود السير بيتر في المختلى . نخجل تشارلز السير بيتر ويكرهه على الظهور، فيقرر السير بيتر بخطأه . في هذه اللحظة، تصل صديقة جوزيف الحميمة الليدي سنيرويل، فيتزل الى الاسفل ليمنعها من الصعود وتعقيد الموقف . عندئذ يخبر السير بيتر، تشارلز عن بائعة القبعات المفترضة التي تختفي وراء الستارة، ويجر تشارلز الستارة، كاشفاً عن الليدي تيزل، في اللحظة نفسها التي يعود فيها جوزيف . يطبق عليهم الصمت جميعاً، فيسألهم تشارلز بعض الاسئلة، معيداً على سمع السير بيتر وجوزيف عبارتهما التي تأخذ معنى جديداً في هذا السياق الساخر، الذي يغادر تشارلز بعده .

عند هذه النقطة تقول التوجيهات المسرحية : «يقفون زماناً ينظر بعضهم الى بعض» . وأنا اعترف ان هذه لحظة من اعظم لحظات الصنعة الخالصة في تاريخ المسرح . وانها لتخلو من الكلمات . النظرات التي يتبادلونها تتيح مجالاً مذهلاً للممثلة والممثلين المشاركين، ويعطي الجمهور مجالاً مذهلاً للنشاط التأويلي . وكل طبقات الادراك الساخر يتاح لها الآن ان تنطلق ضحكاً وتصفيقاً . وتقول الروايات عن العروض الاولى في «مسرح دوري لين» ان الضجة في المسرح كانت لا نظير لها، وقد روعت الناس في الشارع خارج المسرح .

بعد ان حقق كل هذا خلق شريدان لنفسه مشكلة العثور على كلام تستأنف به المسرحية مرة ثانية . ولقد اثبت انه أهل تماماً لهذه المهمة . فجوزيف يقطع الصمت قائلاً «السير بيتر، برغم انني اعترف ان المظاهر ضدي، واذا ما اضطرت علي قليلاً، فلن اثير شكوكك، بل سأفسر كل شيء لمرضاتك» .

ما يزال جوزيف، رجل الكلمات، مقتنعاً انهم سيظلون غير قادرين على اخضاع «المظاهر» . غير أن المسرحيات جميعاً، ولا سيما هذه، مبنية على بنية ساخرة من التوقع الذي يتم فيه امتصاص المغايرة بين الكلمة والفعل بسرعة، وبذلك يتم فيها ايثار ما هو ممثل على ما هو «مروي»، أو المظهر على التفسير . فليس المشاهدون مراقبين سلبيين لعرض صامت، بل هم مؤولون فعالون لعملية حركية . النص المكتوب مجرد دليل للممثلين، ويعتمد الممثلون على القدرة التأويلية عند الجمهور . إن لحظة تبادل النظرات الصامتة قبل نهاية مشهد الستارة لحظة مسرحية عظيمة لانها يمكن ان تبقى ما بقي الممثلون يحاكون، والجمهور يؤول ظلال المعنى الاضافية . واذا كان الجمهور ساذجاً، لوجب على الممثلين تحريك المشهد بسرعة، اما اذا كان الجمهور حاذقاً، والممثلون مهرة، فيمكن اطالة مدى هذا الصمت الدال على المسرح الى زمن طويل على نحو مدهش . الشيء الفعال في هذا المشهد ليس السخرية وحدها بالطبع، بل إن السخرية الجوهرية في التوقع تأتي في آخر المطاف، فهناك وجهات نظر مختلفة تنتج مشاعر مختلفة، وسطوح لا تقول الحقيقة كلها . ففي مشاهدة المسرح ندرك دائماً انها كلها لعبة، أو تمثيلية، وأن تحت سطوح الازياء، والميكياج، والاصوات، والامزجة، يعيش كائن آخر ليس هو الشخص الذي

نتابع حياته . المسرح يعتمد على عزل الممثل عن الفاعل . وبغير ذلك فنحن نشارك في موعظة ، ولا نشاهد دراما . إن سخرية النظرة المزدوجة هي ما تجعل الدراما ممكنة ، وتعتمد هذه بالمقابل على تطور المهارة التأويلية عند الجمهور الدرامي .

تعتمد مسرحية شريدان فضلاً عن ذلك ، على شفرة قيم بسيطة الى حد ان أي متفرج يمكن ان يشترك بها . الخداع سييء ، والخيانة سيئة ، والنزاهة والكرم جيدان . ما من شيء اشكالي هنا ، وللسبب المعقول نفسه ، وهو إن أي شيء من هذا النوع سيتداخل بالضحك الذي اعدت المسرحية من أجله . السخرية موجهة الى وغد سافل من كل الوجوه ، وهو جوزيف سرفس ، وهي تقوم على أعماق وابطس اركان الشفرة الاجتماعية التي لم تكن موضع شك في انجلترا عام ١٧٧٧ . وتعمل المسرحية اليوم لانها تقدم لنا عالماً يسهل الدخول اليه ، برغم اننا قد نشعر بغرابته ، مثل عالم حكايات الجنيات في مسرح الدمى .

في رواية بلزاك الصغيرة التي كتبها عام ١٨٣٣ «أوجيني غراندي» ندخل عالماً مختلفاً جداً تعمل فيه السخرية على نحو مختلف جداً . اننا نتقل من المسرح الى الكتاب ، بالطبع كما نتقل من انكلترا الى فرنسا ، ومن القرن الثامن عشر الى القرن التاسع عشر . وهو تغير هائل من كوميديا السلوك الى نوع من القص تعلمنا ان ندعوه «واقعياً» و «عليماً» دون أن نشعر بالخرج كما يجب ان نشعر به ونحن أمام الصراع بين هذين المصطلحين . ولقد اخترت نصاً من هذا النوع ، وسخرية من هذا النوع ، لأنني اشعر أنها يمثلان ضرباً من التطور المتطرف في

السرد - أو نوعاً من السخرية يمكن الاتساع به الى اقصى ما يسمح .
ويتضح هذا الاتساع في كل مكان في النص ، ولكن ربما لا يتضح في
اي مكان بأفضل من «الخاتمة» التي ظهرت في الطبعة الاولى ، وحذفت
من الطبعة الامريكية التي تدعي انها «كاملة وغير مختصرة» . ويدعي
بلزك هناك انه ليس سوى ناسخ متواضع عن الحياة . أو كما يقول في
عبارته الذائعة «ليس هناك أي ابتكار في هذا المجال» ولكن بعد
مقطعين فقط ينهي الخاتمة والكتاب بالكلمات الآتية :

«من بين النساء ، ستكون أوجيني غراندي نموذجاً للاخلاص
التائه في خضم عواصف الكون التي تبتلهه وكأنه نصب مختطف من
بلاد الاغريق ، يسقط في أعماق البحر ، في أثناء نقله ، ليظل مجهولاً
هناك الى الأبد» (١) .

لا يمكن لتأنيق هذه اللغة ان يكون تمويهاً على العبارة السابقة .
فلماذا لا يوجد ابتكار في هذا المجال ؟ ربما لا يوجد في هذا التشبيه
الملحمي ، ولكنه موجود بالتأكيد في هذا القدر الكبير من الزخرف .

يريد بلزك ان يرسم صورته بوصفه رساماً من الحياة ، وفنان
منمنمات متواضع ، وبالتالي فنان وقائع عالمه . غير ان هذه الصور
جميعاً عن الكاتب بوصفه فناناً تشكلياً لا تسعف الا في طرح السؤال
الأساسي المتمثل في كيف تستطيع الالفاظ ان «تستنسخ» ، وبأي معنى
كان ، وجوداً يمتد الى ما وراء العالم اللفظي . ولكي يمثل بلزك حياة
«سومور» تمثيلاً دقيقاً ، يؤطر قصته بأكداس من الخطاب . وبهذه

(١) اشكر الصديق الدكتور مهند يونس على ترجمة هذا المقطع والمقطعين التاليين عن الفرنسية
(الترجم) .

الطريقة فقط يشعر بالرضا في أنه يستطيع ان يرسم صورة عالمه رسماً مقنعاً . وفي مقدمته لطبعة ١٨٣٣ (المحذوفة ايضاً من الطبعة الامريكية) يتكبد المشاق لتسويغ حق المؤلف في ان يكون كريماً في فقرات الحشو المملة التي تتطلبها «دائرة الرسم الملزم بالتحرك فيها» .

قد يبدو اننا ابتعدنا عن السخرية هنا، لكننا في الحقيقة لم نبتعد . فالسخرية البلزاكية في عمل مثل «أوجيني غراندي» تقوم بالضبط على حرية المؤلف في الانتقال الى ما وراء حدود شخصياته . واتفاقاً ترد اوضح عبارات الكتاب، بعد ان يصف بلزاك إذعان النسوة الثلاث في بيت «غراندي» لتنمره الشحيح . وبعد ان نخبرنا الراوي ان غراندي كان يعتقد بأنه كريم جداً مع زوجته، يضيف راوي بلزاك: أليس من حق الفلاسفة الذين يلتقون نساء مثل قانون، أو مدام غراندي، أو مثل أوجيني ان يجدوا في السخرية المصدر الحقيقي لطبيعة العناية الالهية؟» (٢) . حسناً . ربما تكون السخرية المصدر الحقيقي للعناية الالهية أو ربما لا تكون، غير انها بالتأكيد أساس القصص العليم ومصدره . ويتسع أمامنا الطريق مفتوحاً من «أوجيني غراندي» الى «إيما بوفاري» و «تيس» بطلة هاردي، عبر هذا الهمس البلزاكي .

اننا نشعر بالسلطة الساخرة عند راوي بلزاك في كل المستويات من المتن الحكائي الى الخطاب الذي يقع على الشخصيات، حين يلمطخ فتيل الشمعة المشتعلة تنانير النسوة الثلاث من عائلة كروشو . ولكنها لا تتضح في مكان، كما تتضح حين ينتقل الراوي من شخصية الى شخصية، ومن جسم الى ذهن، ليعرض الدواعي المتناقضة، والحيل،

(٢) العبارة بالفرنسية في الاصل .

والانانية الحقيرة التي تحيط باوجيني ، ولاسيما في المشهد الاول الكبير. حيث تجتمع عائلتا كروشو ودي غراسان في عيد ميلاد اوجيني ، وكل منهما ترجو ان تمهد الاسباب لمرشحها حتى يصل الى طلب يد الوريثة ، وفي هذه الاثناء يصل شارل غراندي من باريس .

قد يترث المرء هنا بعض الوقت ، ليلاحظ التغيرات الساخرة في وجهة النظر ، ولكنني سأأمل في جملة ونصف جملة فقط على سبيل الايجاز. لقد سلم ادولف دي غراسان على اوجيني وقدم لها هدية عيد ميلادها : «اهداها علبة ادوات تحوي آنية من الفضة المذهبة بحلية بضاعة حقيقية مشحونة بحلية مبهرجة ، بالرغم من ان شعار الشرف الذي نقش عليه اسم اوجيني غراندي يمكن ان يوحي باسلوب متقن . عند فتحه أحست اوجيني بفرح غامر ما كانت تتوقعه ، ذلك الفرح الذي يجعل الفتيات الصغيرات يتوردن من فرط السعادة ويرتعشن من الحبور» .

تتمثل السخرية أساساً في ان اوجيني يدفعها شيء تافه مطلي بالفضة ، أو كما يقول الراوي ، «حلية مبهرجة» ، وهي بضاعة لا تزيد عما لدى أي بائع متجول . ومن التباين في تقدير قيمة هذا الشيء عند اوجيني وعند الراوي ، وقد اثراه رد فعل نسوة كروشو الثلاث ، تنشأ السخرية كأنها في مسرحية لكن المسرحية لا تستطيع ان تطمئن الى تقييم مثل هذا الراوي . أما في رواية بلزاك فينصرف قدر كبير من الخطاب الى توفير هذا الاطمئنان ، مثل : «نقشت عليه بدقة ، الحروف الاولى» التي قد تخدع شخصاً أقل معرفة من الراوي ، ومثل صيغ «ذلك . . . الذي» un de ces qui ، التي هي ضرورية في خطاب بلزاك

ضرورة النعوت عند هوميروس . ان عبارة «ذلك الفرح الذي . . » لا تشير الى تورّد خدي الشخصية وارتعاشها، بل الى العلم الكلي الموسوعي والالهى بحق عند الراوي الذي تقوم سخرية النص على الشخصية التي يقدمها لنا .

ولأن بلزاك غير مطمئن الى جمهوره اطمئنان شيردان ولأنه يحاول ان يوفق الى هذا الاطمئنان ، يولد خطاباً سردياً متفوقاً ، ومتنمراً ومطمئناً، الى ذاته . لا بد للسخرية ان تضيء أوجيني لنا . ان كون الانفعال الحقيقي تبعثه فيها قطعة مبهرجة يهديها لها شاب احمق في رأسه أطماع شخصية - وليس مجرد انفعال حقيقي ، بل انفعال جامع يحدث لها التورّد والارتعاش - يجب ان لا يؤدي بنا الى ان نبتسم من اوجيني بتفوق ساخر . ولكي يمنع الراوي حصول ذلك ، يقلب السخرية الى عاطفة ، حتى على اسماعنا ، أو يديرها الى هؤلاء المحيطين بها . ولا ينفرد خطاب بلزاك السردى بهذا الاسلوب . بل اننا نجد هذه التقنيات عند ديكنز ايضاً ، وعند فلوير (وان يكن صافياً وصقيلاً) وفي جميع الموروث الواقعي - الطبيعي . ان خطاب بلزاك يحتاج الى ما فيه من علم كلي لا ليولد سخريته وحسب ، بل ليحول دون تأويل القارئ هذه السخرية بحرية بالغة ايضاً . وهذا ما يجعل زغب شيردان المسرحي متفتحاً كزهرة الربيع حتى الآن ، في حين تواجه ولاءات بلزاك الجادة مقاومة كبيرة مع كل عام يمر . ونحن نعيش كما تقول ناتالي ساروت في عصر الشك ولا نكاد نقوى على مقاومة راو يريد ان ينوب عنا في التفكير باستمرار، ويزعم لنفسه العلم الكلي الذي يتناقص اطمئناننا اليه شيئاً فشيئاً .

يقاوم معظمنا مقاومة خاصة عند قراءة بلزاك، أو مقاومة غير
علنية باخضاعه للاهتـامات التفكيكية للنقد الفرنسي الجديد. وتتمثل
احدى ابرز المقاومات لبلزاك في مادة ظهرت في صحيفة «النيويورك»
في ١٧ آب ١٩٦٨. كانت بعنوان «أوجيني غراندي» وقد اخذت
شكل اعادة صياغة موجزة لقصة بلزاك في نص يتكون من صفحتين
فقط، فيها بعض الرسوم، كتبه «دونالد بارتليم». يبدأ النص بخلاصة
للحبكة، منسوبة لـ «معجم اختصارات الكتب» وتستمر بمقتطفات
من الترجمة الانكليزية الفعلية، مع اضافة بعض الايجازات والمحاكاة
الساخرة والتوضيحات، الى حد يصعب فيه التمييز بين النص الاصيل
والعبث اللاحق به. ويضطرنا بارتليم الى أن نعيد النظر في بعض اركان
نص بلزاك في هذا الضوء الجديد. وهكذا يكون لدينا الآن نصان من
«أوجيني غراندي». وحيث حاول بلزاك ان يحصر بؤرة السخرية في
خطابه المصـر على العلم الكلي، يجعل بارتليم السخرية تبدأ بداية
جديدة. يجب ان نرى أوجيني نفسها، والكتاب، وبلزاك، بأكثر من
طريقة، وعبر اكثر من خطاب. ان مقاومة خطاب بلزاك لم تكن فقط
بالاستجابة الساخرة عند بارتليم بل انها تسببت فيها.

تأمل على عجل بعض حيل بارتليم ووسائله، فهو يقحم خارج
اطار الترتيب الزمني، وصفاً لموت غراندي العجوز : «يشد غراندي
العجوز على صدره بشدة، ثم يستسلم. ثمانمائة الف في السنة !
يلهث. الموت لهاثاً».

هذا بالطبع محض ابتداء يربط موت غراندي بالدخل الذي
حصلت عليه ابنته بعد سنوات وهي ارملة عذراء. وهو ايضاً محض

لعب بالالفاظ . فهو يستسلم capitulate لانه رأسمالي Capitalist (٣) الصوت يؤثر في المعنى ويحط منه . ولقد سبق لبارتليم ان اعطانا مقتطفاً آخر :

«إليك مليون ونصف فرنك ، أيها القاضي ، قالت أوجيني وهي تسحب من صدرها شهادة بمئة سهم في بنك فرنسا» .

هذا الحدث المستحيل الذي يربط كالسابق بين مبلغ كبير من المال وبين الصدر الانساني على نحو مضحك يجيء اقتباساً مضبوطاً من الترجمة الانكليزية ، التي هي هنا دقيقة جداً . غير ان وضع الخطاب العبثي المتدع والخطاب الاصلي على المستوى نفسه يولد سخریات جديدة للقارئ الحاذق .

في الحقيقة ليس في نص بارتليم خطاب خاص به . فهو كولاج خطابات قدمت دون احالة الى مركز تأويلي . وأحد أطول المقتطفات وأكثرها ابعاثاً للحيرة هو دون شك مقابلة بين احد اعضاء عائلة غراندي ورجل جاء ليرسم صورة أوجيني . وفي سياق المقابلة يذكر الرسام انه امريكي اسمه جون غراهام ، وان عمره يمتد من ١٨٨١ الى ١٩٦١ . واذا تركنا جانباً استحالة ان يعرف الانسان عمره ، فلا يمكن ان يلتقي غراهام باوجيني قط ، ما دام بلزاك ينهي قصته في الزمن المعاصر بقصة أي سنة ١٨٣٣ . وتنتهي المقابلة بعد ان يعرض غراهام نماذج من صور لاناس من الغرب الامريكي .

« لماذا كلهم حُل؟

(٣) في المفردتين جناس لا تمكن ترجمته .

- هذه هي الطريقة التي ارسمهم بها . ولا ارى في ذلك خطأ .
فهذه غالباً ما يحصل في الطبيعة .

- غير ان كل واحد منهم هو . .

- حسناً ، ما الغريب في ذلك ؟ انا فقط أود . . . هذه هي الطريقة
التي ارسمها . أود . . . » .

نهاية المقابلة . لكن كيف نؤولها ؟ كان بلزاك مفتوناً بمقارنة نفسه
برسام أو ناسخ من الحياة . ما علاقة ذلك بهذا المتخصص برسم صور
الحول ؟ أيفترض ان نستخلص ان بلزاك كانت له تفضيلاته التي
ابعدته عن ان يكون ناسخاً دقيقاً شأنه شأن الرسام الذي يرسم جميع
شخصه حولاً ؟ هل هذا قول عميق عن اسلوب في الفن ؟

لا يفترض فينا ان نصل الى نهاية بذاتها . الامر متروك لنا في
القيام بالعباب تأويلية بهذه المواد ، غير ان علينا ان نحمل نصيباً كبيراً
من المسؤولية عن النتائج المترتبة عليها . فنحن عائمون في بحر
السخرية هنا ، وعلينا ان نتعلم السباحة أو نغرق . ومن المبرر عقلياً ان
نرى ذلك احتجاجاً ضد ثقل تاريخ الادب ، ضد وجود بلزاك نفسه ،
ضد فكرة « العلم الكلي » وما يرافقه بالضرورة من قسر أو تلاعب
بالقارئ . وفي عصرنا الحالي ، قلب الكتاب سخرية الخطاب المكتوب
على الخطاب نفسه ، الى درجة بالغة لم تحدث من قبل ، كما ستذكرنا
اسماء كافكا وبريخت وبيكيت وبورخس وناباكوف ، اذا لم نضف اسماء
جمهرة من الكتاب الشباب مثل بارثليم نفسه الذي يسير في هذا
الاتجاه .

يمكننا ان نستخلص نتيجة بسيطة ، وقد تأملنا في نصوص ثلاثة
كتاب ساخرين . في الكوميديا الكلاسيكية عند شريدان ، كانت لدينا
سخرية لم تكن بحاجة الى خطاب موثوق للتركيز عليه ، بل ركزت
على مبادئ قيمة بسيطة ، واجماع اجتماعي واضح ، ومع بلزاك وجدنا
سخرية لم يكن بالامكان السيطرة عليها الا على حساب تقديم خطاب
قسري ومتضارب ، ومع بارتليم وكتاب معاصرين آخرين لدينا خطاب
يدعو السخرية الى نفسها ، ومن خلال التقديم المتعمد ، الى كل من
القصة والخطاب وفجوات وتناقضات ومضحكات . لا حاجة هنا
للتساؤل عن التقدم . كل ما يمكن ان نقوله هو أن هذا هو عصرنا ،
وكل محاولة لخلق خطاب متحرر من السخرية في حدودها المعرفية لن
تكون سهلة . ففي بلاد الساخرين ، يبدو العلم الكلي نفسه مضحكاً .

المدخل السيمائية الى قصة

« ايفيلين » اجويس

الغاية من هذا الفصل غاية بسيطة ، فأنا أرغب هنا أن أزعّم وأرجو أن أبرهن على زعمي ، كأفضل ما يمكن البرهان ، ان بعض المقتربات السيميائية من النصوص القصصية ، وكلها غير كامل بمفرده ، يمكن الجمع بينها على نحو يسهل النقد التطبيقي للقصص . والمقتربات الثلاثة التي أود الجمع بينها في منهجية واحدة هي الآتية :

١ - مقرب تزفتان تودوروف ، كما أوضحه في كتابه «قواعد الديكاميرون» .

٢ - مقرب جيرار جينيت في كتابه «الخطاب السردى» .

٣ - مقرب رولان بارت في كتابه «س / ز» .

لقد حاول الناقد في كل حالة من هذه الحالات الثلاث ان يولّد منهج تحليل مناسب للمادة التي يتأمل فيها ، ثم أن يفحص هذا المنهج بالمادة . ولكن في كل حالة كان للمنهج استعمال تطبيقي أوسع أيضاً . الموضوعات التي أريد إبرازها في هذا الفصل ان لكل من هذه المناهج الثلاثة استعمالاته التطبيقية الأوسع فعلاً ، وإنها يتمّ بعضها البعض الآخر في تناول النص القصصي من مختلف الزوايا ، وأخيراً فإنها تقترح سياقاً استعمالياً يقدم فيه كل جزء نفسه في «منهج شارح» Metamethod تعمل فيه هذه المناهج الثلاثة كوحدات في عملية تبادلية واحدة ، وحدات يكون ترتيبها الترتيب نفسه دائماً . ويتضمن المنهج الشارح الذي أود إيضاحه الاقتراب من النص من خلال تودوروف ، وجينيت ، وبارت على هذا الترتيب . وسيقوم

الايضاح على قصة قصيرة عنوانها «ايفيلين» من كتاب «أهالي دبلن» لجيمس جويس .

يختبر النقاد الثلاثة في الحقيقة مستويات أو ملامح مختلفة من النص ، برغم أن عملهم يتداخل في بعض النقاط ، ويسمي تودوروف ، الذي يقيم منهجه على الحكايات المائة من كتاب الديكاميرون لبوكاشيو ، دراسته «قواعد» ، بينما يصر جينيت الذي يوضح نظامه بالبحث عن الزمن الضائع لبروست على تسميته «مجازات» تعمل على المستوى «البلاغي» في النص . أمّا بارت ، الذي يعمل على رواية قصيرة لبلازاك ، فسيمبائي أكثر اكتمالاً ، لأنه يبحث عن تشفير جميع الطرق التي يولد فيها النص القصصي دلالاته . هؤلاء الكتاب الثلاثة ، إذن ، يقدمون لنا قواعد وبلاغة وسيمياء للقصص . وهذا صحيح مع بعض التحفظات التي ستظهر في مجرى النقاش التالي .

لقواعد تودوروف سمتان رئيسيتان . فهو يرد القصص إلى بنى حبكة يمكن تمثيلها من خلال منطق رمزي بسيط ، وهو يُشفر الملامح الدلالية لنظام تدوينه الرمزي بحيث تكشف عن الأمور الموضوعية الأساسية للفعل في أية قصة . ويدعو منهج تودوروف إلى تقديم خلاصة الفعل في القصة قبل كل شيء ، ثم اختزال أو ردّ هذه الخلاصة إلى صيغة رمزية . غير أنّ في هذا الاجراء عيبين كبيرين . الاول ان الخلاصة لا بدّ أن تكون حدسية ، لا يغطي عليها نظام صريح ، والثاني ان لنظام التدوين اللاحق دقة زائفة ،

تعتمد المماثلة مع الخلاصة اكثر مما مع القصص نفسه .

المشكلة ليست كبيرة جداً حين نعمل على قصص بسيطة وسهلة الوصف مثل حكايات بوكاشيو ، لكنها تصير خطيرة حين نحاول الانتقال إلى القصص المعاصر .

على ناقد النصوص القصصية المعاصرة أن يستخدم منهج تودوروف كأداة استكشافية ، وطريقة في تركيز التأويل على بعض سمات النصوص القصصية . ويعتمد ادراكنا للقصص بوصفه قصصاً ، جزئياً ، على فهمنا لما يسميه بارت شفرة الافعال . ونحن نتعرف على القصة كقصة لأننا نتلقاها في نظام سببي / زماني له ، كما أشار إلى ذلك أرسطو ، بداية ووسط ونهاية . ويقدم لنا تودوروف طريقة لفرز الفعل الأساسي في أي عمل قصصي لكي ننقله إلى صدارة اهتماماتنا . وباستعمال نظام تدوينه الرمزي ، نبحث عن القصة في داخل أي عمل قصصي . ومن الواضح أن أغلب القصص ليس مجرد قصص وحكايات ، ولا سيما القصص الحديث ، بل أن بعض القصص قصص وحكايات مضادة ، وقصص زائفة تتم فيها محاكاة فكرة القصة على نحو ساخر ، أو تُرفض لغرض أيديولوجي أو ثيمي (موضوعي) . ويقدم لنا تودوروف طريقة للبحث عن القصة في أي قصص ، ولتدوين نتائج هذا البحث . فإذا لم نجد قصة ، أو وجدنا قصة جزئية فإن هذه ستكون أيضاً نتيجة ذات دلالة .

لكن ما القصة ؟ يساعدنا تودوروف على الدقة في الاجابة عن هذا السؤال . القصة هي نوع من توالي القضايا . والقضايا القصصية على نوعين : الصفات والافعال . وأهم متواليه قصصية هي الصفة ،

الفعل ، الصفة - أي البداية ، الوسط ، النهاية . ولأوضح ذلك .
إذا كانت الشخصيات أسماء ، والصفات نعوتاً ، والاحداث أفعالاً ،
فيمكننا أن نقدّم قصة بسيطة على النحو الآتي :

$$X - A + (XA) \text{ opt} X \rightarrow Xa \rightarrow XA,$$

حيث :

$$X = \text{صبي}$$

$$A = \text{يحب} ، \text{أو يحبه شخص آخر.}$$

$$a = \text{البحث عن الحب ، أو التودد .}$$

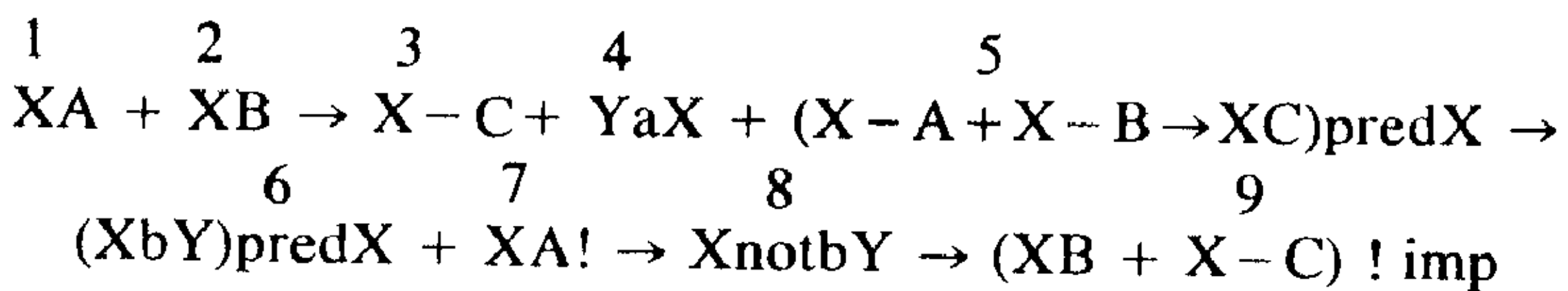
$$\text{opt} X = \text{الصبي (X) يرغب في (opt)}$$

- = نفي الصفة : A - هو الافتقار للحب ، أو كون المرء
غير محبوب .

وهكذا تقرأ هذه المتوالية أن صبياً يفتقر إلى الحب زائداً صبياً
يريد ان يكون محبوباً تؤدي إلى صبي يبحث عن الحب ، وتؤدي هذه
إلى صبي محبوب . ونحن نعرف انّ هذه قصة لأنها متوالية من القضايا
التي تتضمن الموضوع نفسه ، تكون فيها آخر القضايا تحويلاً للأولى .
ويجب أن تكون النهاية التعيسة تكراراً بسيطاً للقضية الاولى : X - A .
ويجب أن تكون النهاية التعيسة جداً ! X - A ، صبي يفتقر إلى الحب
بعنف . وسواء أكانت النهاية سعيدة أم تعيسة ، فإن ما يجعل من
المتوالية قصة هو العودة إلى القضية الافتتاحية في النهاية . فالقصص
تدور حول التحويل الناجح أو الفاشل للصفات .

في تطبيق منهج تودوروف على القصص الحديثة ، فإن المشكلة الأولى غالباً ما تتمثل في فرز متوالية الأفعال الأساسية ، للعثور على القصة الأصلية . قصة (إيفيلين) أكثر بساطة من هذه الناحية ، غير أنّ قصصاً أخرى في (أهالي دبلن) أكثر صعوبة بكثير . فالعثور على قصة في (يوم اللباب) ليس بالأمر السهل على هذا النحو . بل إن (إيفيلين) تثير مشكلات من نوع آخر . فسلسلة الرموز التي تمثل نحو القصة ليست سوى جانب من «قواعد» ها . والجانب الآخر هو المعجمي أو الدلالي . ويجب أن نردّ مركب الخصائص التي تقترن بالشخصيات (أي ما يسميه بارت الشفرة الإيحائية) إلى بعض السمات المجملة التي تنشطها القصة نفسها . وهذا الاجمال أو الاختصار الدلالي هو الجانب الحاسم جداً في العملية التأويلية على هذا المستوى من التحليل . وفي الممارسة الفعلية يجب أن يحك القارئ الصفات حتى لا يعود بالامكان تنقيتها مرة أخرى . ويتطلب المنهج هنا مهارة مؤوّل متمكن ، وسوف يقابل أيّ نقص لمثل هذه المهارة بجحود . لكنّ المنهج لا يستطيع أن يوفرها .

وها هنا صورة من قصة (إيفيلين) :



إيفيلين

X

فرانك

Y

دبلني	A
اعزب	B
سعيد - محترم ، امن	C
الفرار من بيت الاهل	a
القبول بالفرار	b
نفي الصفة	-
نفي الفعل	not
يتنبأ أو يتوقع	pred
متضمن في الخطاب	ipm

يمكن أن يُقرأ التعليق كما يأتي : ايفيلين دبلنية - وتعني حرفياً مقيمة في دبلن ، أمّا مجازاً فتعني الكثير . فهذه الصفة قائمة على متوالية القصص كلها ، وهي في الحقيقة ، ما تدور حوله القصص ، كما يشير إلى ذلك عنوان الكتاب . وتؤشر هذه القصة ، مثل أغلب بقية القصص بقوة سماتٍ مثل العزلة ، والحرمان ، والكبت ، مقرونة بالعجز عن القيام بفعل لتغيير ظروف الحياة . ايفيلين بتول أيضاً . فالـدبليون يميلون إلى ان يكونوا متبتلين أو أزواجاً تعساء . وتؤشر صفة التبتل في العادة بوصفها صفة سلبية ، موحية بالنقصان والخصاء والعزلة . وتشير القضية الثالثة إلى أن ايفيلين تعيش في حياتها . وهذا شيء أقل وضوحاً ، لكن يمكن استنتاجه من استجابتها لمقترح فرانك ومن أوصاف أخرى في حياتها المنزلية . فعل

القصة يبدأ باقتراح فرانك عليها الفرار معه ، وهذا ما يجعل ايفيلين تتخيل ان وضعها سيتحسن ، ويستدل عليه بقلب العلامة في الصفات عند القضية الخامسة . ويتحدد تنبؤها بالفرار نفسه في القضية السادسة بالتغيرات التي تتوقع حصولها في القضية الخامسة . كل هذا واضح تماماً في النص . غير أن ايفيلين دبلنية ! ولهذا ترفض بالتالي الفرار من البيت ، وتنتهي القصة بتضمين قوي مفاده استمرار وضعها الاصيل، دون ان يتغير شيء سوى ازدياد حدته بتضييع فرصتها في الرحيل عن دبلن وتغيير حياتها . وهذه قصة بسيطة يمكن تشفيرها بسهولة بوصفها نفيّاً لاحدى حكايات الجنيات الروسية عند فلاديمير بروب . يأتي الأمير لإنقاذ الاميرة من زنزانة الوغد ، غير أنها تقرر بالتالي ان الزنزانة أقلّ رعباً من فكرة الرحيل عنها ، فتعيد البطل إلى وطنه خالي اليدين فالطبيعة تولد أحياناً أصالتها ومشروعيتها بقلب الرومانس . لكن لنعدّ إلى عملية التدوين وما تكشف عنه .

إذا نظرنا إلى الصيغة النحوية هنا وجدنا أن ثلاث قضايا صفاتية تؤلف «موقع» ايفيلين تتكرر بالحاح عند أو قرب خاتمة القصص . وبرغم أنّ هذا التكرار اكثر تعقيداً من مجرد استعمال صياغة ، فإن التضمنات واضحة تماماً . يمكن أن نرى أيضاً أنّ الصفات تبقى بلا تغيير : أي أن الموقف الشقي في الأساس يظل حتى النهاية ، ويزداد حدة . وهذا في الحقيقة هو القانون في (أهالي دبلن) . وتميل قواعد هذه القصص إلى التمسك بالظروف غير السارة - أي من السيئ إلى الأسوأ . قصص قليلة تكشف تغيراً من الأحسن إلى الأسوأ . وتكشف قصة واحدة فقط عن تحسن الموقف الافتتاحي وهي قصة (النبيلان) ، التي يستفيد فيها لينهام المعدم من تطفله على صديقه

كورلي الذي حصل على عملة ذهبية من خادمة رداً على جميله الجنسي ، لكن وراء هذه النهاية «السعيدة» تتضح أكثر فأكثر صورة لينهام كمتطفل ناضج يقع في فخ وجوده المتدبلن ، فليس ظرفه بأحسن من ظرف إيفيلين .

المسألة الأساسية في هذا النقاش هي أن نظام التدوين الرمزي عند تودوروف يلزمنا بأن نركز على قضايا الصفة ، ويلزمنا بأن نستخرج ثيمة العمل . وحين يُطبَّق على مجموعة أعمال لمؤلف واحد ، مثل قصص (أهالي دبلن) ، فإنه يصرف انتباهنا إلى سمات متكررة في التشفير النحوي والدلالي ، طارحاً مشكلات عن قضايا مثل لماذا تتعلق كثرة من هذه القصص بالتبتل وبدائله المختلفة ، وأخيراً عن الصفة النهائية ، أي كون المرء «دبلنياً» . وهذا المنهج خام نسبياً ، لا يتفحص سوى سمتين إجماليتين من سمات النص - وهما الفعل والصفة غير أنّ عدم انتفاع المحلل والمعلم به مسألة حقيقية .

أفضل جهاز نقدي إحكاماً ونسقية تمّ تطويره حتى الآن لدراسة النصوص القصصية هو ذلك الذي اقترحه «جيرار جينيت» في كتابه «الخطاب السردى» ، وفي سياق نقاش واسع عن «بحث» بروسست ، يقدم جينيت منهجاً لتحليل النص القصصي استناداً إلى الزمن والمظهر والصوت ، وبذلك يستعير مصطلحاته من القواعد التقليدية للفعل Verb ، على أساس أن كل قصص يمكن أن يُنظر إليه بوصفه «اتساعاً لفعل ما» . يبدأ جينيت بتمييز ثلاثة جوانب في النصوص القصصية تمكننا من التعرف عليها بوصفها قصصية وتوفر لنا أيضاً نقطة شروع

لدراستها . فكل نص قصصي يرد إلينا بصورة خطاب سردي ، أي نص فعلي . ونجربنا هذا الخطاب عن مجموعة من الأحداث القصصية التي يمكن فرزها عن النص نفسه . فكل نص ينقل لنا قصة ، توجد في موقع زمكاني مختلف عن النص نفسه ، وعن إنتاجه أو قراءته . فضلاً عن ذلك ، فكل نص سردي ينقل لنا أيضاً ، ضمناً أو صراحةً ، بعض أحوال القصص ، وشيئاً من تفسير وجوده كنص ، بالنسبة إلى كل من الأحداث المروية والمروي له أو الجمهور . وحين يتم فحص الموقف السردى لنص ما عن قرب ، فلن يتطابق الراوي والمروي له تطابقاً تاماً مع المؤلف والقارئ ، ولن تتفق أحوال القصص مع الظروف الحقيقية لتأليف الكتاب وقراءته .

واضحاً نصب عينيه هذه العناصر الثلاثة للقصص المكتوب (أي النص والقصص والقصة) يبدأ جينيت دراسته للسرد بفحص أركان ما يسميه «الزمن» القصصي . ففي الترتيب الزمني للقصص يميز ثلاث مناطق رئيسة للبحث ، هي : الترتيب ، والديمومة ، والتردد . الترتيب Order هو تنظيم الأحداث المعبر عنه كعلاقة بين القصة والنص ، أي التقسيم الزمني للقصة في مقابل الطريقة التي ينظم بها الخطاب تقسيمه الزمني ويقدمه لنا بها . (وهذا قريب من تمييز الشكلايين الروس بين القصة والحبكة) .

والديمومة Duration هي العلاقة بين الاتساع الزمني للأحداث في القصة ، والانتباه الذي يكرسه الخطاب لها . وهذه مسألة سرعة أو بطء يمكن التعبير عنها بتقسيمها إلى ساعات وأيام وسنوات في زمن القصة ، وكلمات وصفحات في النص المطبوع . ويتضمن الجانب

الزماني الثالث في النص القصصي ، الذي هو التردد Frequency الطرق التي يمكن بها تكرار الاحداث سواء في القصة نفسها (إذا حدث الشيء الواحد أكثر من مرة) أو في الخطاب (إذا وصف الحدث الواحد أكثر من مرة) .

في داخل هذه الجوانب الرئيسية الثلاثة للزمن يضع جينيت تميزات أخرى لن يحضر منها هنا سوى بعضها ، لأنها كلها ليست بذات دلالة لدراسة «ايفيلين» .

ترتيب تقديم الاحداث في (ايفيلين) هو في الوقت نفسه بسيط ومعقد . فالزمن الحاضر للسرد هو المساء المقترح لرحيل ايفيلين عن دبلن . ويقدم جويس هذه الأحداث في مشهدين : يبدأ الأول في الصفحة الأولى من النص بظلمة تطبق حين تجلس ايفلين إلى نافذتها ، وينتهي حين تنهض ، قبل آخر صفحة . ويبدأ المشهد الثاني بعد نقاط الحذف في الصفحة نفسها . والزمن هو الليلة نفسها (برغم أننا يجب ان نستنتج ذلك) ويستمر المشهد حتى نهاية القصة . وفي داخل مخطط التقسيم الزماني الخارجي البسيط هذا ، تنتقل القصة في تعقيد غير اعتيادي للتنظيم الزمني . وإذا اكتفينا ، مؤقتاً بالفواصل الزمنية الجاهزة سلفاً ، فيمكننا تمييز حركة الزمن في القصة بشيء شبيه بما يلي ، وقد اعطينا هذه الفواصل الزمنية الأرقام من (١ - ٦) :

أ - الحاضر (البداية ، إلى المقطع الثاني) ٥ .

ب - الطفولة (منتصف المقطع الثاني) ١ .

ج - الحاضر (نهاية المقطع الثاني ، وبداية الثالث) ٥ .

د - (قطعة معقدة سنعود إلى تفحصها عن قرب فيما بعد) .

هـ - الماضي القريب (الانسة غافان والمخازن) ٤ .

و - المستقبل (بيتها الجديد) ٦ .

ز - الماضي القريب (مساء السبت ، الخ) ٤ .

ح - المستقبل (كانت على وشك) ٦ .

ط - الماضي القريب (علاقة ايفيلين بفرانك) ٤ .

ي - الماضي البعيد (تاريخ فرانك) ٢ .

ك - الحاضر (عمق الماضي) ٥ .

ل - الماضي البعيد (مرض ام ايفيلين وموتها) ٣ .

م - الحاضر مختلطاً بالمستقبل (نهاية القطعة الاولى) ٦/٥ .

ن - ثغرة في الحاضر ٥ .

س - الحاضر (المشهد الثاني كاملاً يتخلله شيء من المستقبل) ٥ .

حتى لو تجاهلنا التحولات الزمانية الصغرى ، فإننا يمكن أن نميز خمسة عشر مقطعاً متميزاً تمتد على طول ست حقب منفصلة من حياة ايفيلين، بدءاً من طفولتها حتى مستقبلها الممكن مع فرانك . ولكن بسبب الطريقة التي عالج بها جويس المنظور في هذه القصة ، فقد انخرطت كل هذه الازمنة في داخل الزمن الحاضر للمشهدين . فهي كلها تُقدّم لنا بوصفها جوانب من تفكير ايفيلين في الزمن الحاضر

الذي هو قريب جداً من زمن «المضارع» ، حتى لو كان مروياً في ماضٍ تقليدي . حتى الشجرة تمثل مساراً حاضراً ودرامياً للزمن . وما دام جينيت يناقش المنظور بوصفه جانباً من «الطبع» ، فإننا سنعود له لاحقاً فاحصين عن قرب أكثر بعض جوانب الزمن التي اطرّحناها جانباً .

الوحدة الزمنية الرابعة التي لاحظناها أعلاه معقدة جداً لدرجة انني أحجمتُ عن تحديد موقعها في الزمن . والآن دعونا ننظر اليها عن قرب أكثر . لقد اعادنا المقطع الثالث إلى الزمن الحاضر بكلمتي «الآن» و«بيت» ، حين كانت ايفيلين تنظر حوالي غرفتها التي تزداد ظلاماً . ولنتفحص الآن الحركة الزمانية في عدد من الجمل هنا :

نظرت (الحاضر) حوالي الغرفة ، وهي تعانين (الحاضر) كل اشياؤها الاليفة ، التي كانت تنفض عنها الغبار (ماضي ، تكراري) مرة كل اسبوع عدة سنوات ، وكانت تتساءل (ماضي ، تكراري) من اي مكان في الأرض جاء كل هذا الغبار . ربّما لن ترى مرة أخرى (مستقبل ، شرطي ، منفي) هذه الأشياء الأليفة التي لم تحلم قط (ماضي ، منفي ، تابع للمستقبل) بالانفصال عنها (مستقبل ، في داخل الماضي المنفي ، في داخل المستقبل) .

لدينا هنا تذبذب سريع بين الماضي منظوراً اليه كتكرار ، كجولة اليفة في الاحداث المتكررة ، عائماً ولكن مريحاً ، ومستقبل يُدرك على نحو معتم ، كغياب لما يكتنفها من أشياء اليفة . المستقبل بوصفه غيبياً (لن ترى مرة أخرى) مشروع مرعب . ولانها تحاول ان «ترن

كلّ جانب في القضية « فإن افكار ايفيلين تواصل انتقالها من الماضي إلى المستقبل ، لكن المستقبل بالنسبة إليها سلبي في أحسن احواله : «أبدأ» ، وشرطي في أسوأ احواله : «سوف تتزوج . . . وسوف يعاملها الناس باحترام حيثذ لن تعامل كما عوملت امها من قبل» . ويؤدي بها المستقبل بالضرورة إلى الماضي . وهي لا تستطيع ان تراه إلا على نحو معتم وسلبي ومشروط . ليست له عندها حقيقة ، باكثر من الحقيقة التي لبوينس ايرس كمكان على ملبورن ، على حدّ تعبير أبيها . وحين تبدأ بالتفكير بنفسها زوجة تنتهي بالرغم منها بالتفكير بأمها . وبهذا الصدد يجب أن ننتبه إلى ان مستقبلها ، إذا ما بقيت في البيت ، موضوع يراوغها أكثر بكثير من مستقبلها في بوينس ايرس ، وهي «ترن كل جانب في القضية» . نحن نعرف ان لديها وجيباً ، وان اباها (فيما بعد) قد بدأ بتهديدها بالعنف الجسدي . ونستطيع ان نستنتج أنّ أمها كانت قد تعرضت لهذا العنف في الماضي وتقرّ ايفيلين كثيراً بهذه الفكرة ، شعورياً ، حين تفكر بأنها قد تُعامل كما لم تُعامل أمها من قبل ، ثم تنتقل في الجملة التالية إلى التفكير بعنف أبيها . ففي حلم يقظة ايفيلين ، الكثير مما لم تعبر عنه صراحة بالنسبة إلى كلّ من الماضي والمستقبل .

لقد انسقتُ في تطوير هذه التأمّلات من أفكارنا عن الزمن إلى قضايا الصوت والمنظور . وكما يشير جينيت ، فإن هذا شيء لا مفرّ منه في التحليل ، ما دمنا نقسم ، اعتباطاً ، على سبيل النقاش ، ما لا ينقسم ، لأننا لا نستطيع قول كلّ شيء عن النص دفعة واحدة ، غير أنّ هذا التحليل سينصرف بنا إلى شؤون القصة لو انسقنا معه . والزمن ، كما نرى الآن ، ليس مجرد سمة من سمات بناء هذا النص

السردى ، بل هو أهم عنصر فى وضع إيفيلين . «كان وقتها يجرى » كما يقول الراوى ، وهى تعرف ذلك . إنها تواجه لحظة اختيار مرعب بين مستقبل لا تستطيع أن تراه ، ومستقبل لن تطيقه . ويتميز البشر عن سواهم من الحيوانات بقدرتهم على تناول المستقبل كمشروع ، والوصول إليه من خلال اللغة والرؤية . لكن إيفيلين منشدة إلى فسخ الماضى - بوعدھا لأُمها الميتة ، بممارسة طقوس كنيستها - إلى درجة أنها لا تخشى المستقبل وحسب ، بل تتراجع عن وعى الماضى بكل معنى الكلمة : «حركت شفيتها فى صلاة صامتة محمومة » فقد فقدت أخيراً هبة الكلام ، وكل قدرة على الإدراك والاتصال . فتتحول «سلبية ، مثل حيوان لا حول له ولا قوة » .

بالانتقال من الترتيب الزمنى للنص إلى ديمومته ، يميز جينيت أربع سرعات أساسية فى القصة :

١ - الثغرة - سريعة بلا حدود

٢ - الخلاصة - سريعة نسبياً .

٣ - المشهد - بطيء نسبياً .

٤ - الوقفة الوصفية - درجة الصفر للتقدم

ويشير إلى أن الإيقاع الروائى الأساسى هو تعاقب بين الخلاصات غير الدرامية التى تؤدي وظيفة الربط ، وبين المشاهد الدرامية التى تحدث فيها الأفعال الفاصلة . ولدينا فى (إيفيلين) كل هذه الأنواع

الأربعة من الديمومة : فهناك ثغرة بين المشهدين في السرد ،
وخلاصة الحياة الماضية لإيفيلين وفرانك ، والمشهد الدرامي على
رصيف الميناء ، بل حتى بعض الوصف ، وإن يكن قليلاً إلى درجة
أنه لا يخلق أية وقفة حقيقية في القصة . لكننا بحاجة لمعرفة بعض
الجوانب الخاصة باستعمال جويس لهذه التقنيات . فهو ، قبل كل
شيء ، يخلط هذه الأشياء بحيث يتم تقديم الوصف والتلخيص
كجوانب من تفكير إيفيلين ، ومن هنا تعمل كدراما أو مشهد . ولا
تشكل المقاطع السردية المكتوبة في الزمن الحاضر مشهد ديمومة واسعة
يحتل فيها زمن قصير نسبياً في القصة جزءاً طويلاً من النص .
ويعطينا المشهد الأول ، بكل تذبذبه الزمني ، إحساساً بالحاضر
الذي يمرّ ببطء شديد . ثم يؤكد المشهد الثاني ، بعد الثغرة ، ببسط
الزمن أكثر ، على مرور الثواني ، حين تجلب عملية رحيل السفينة
العنيدة (الزمن والمد لا ينتظران أحداً) المستقبل والحاضر إلى نقطة
مطابقة ، بينما إيفيلين التي لم تعد قادرة على موازنة الماضي بالمستقبل ،
يتم اخراجها من نطاق الزمن الانساني تماماً إلى حاضر متجمد في
وجود حيواني .

توفر معالجة جينيت للطبع القصصي طريقة ذات فائدة في تحليل
قصة جويس أيضاً . إذ يقسم جينيت الطبع إلى جانبين : المسافة
والمنظور . المسافة السردية هي وظيفة حجم ودقة التفاصيل التي
يقدمها النص . فكلما زادت التفاصيل ، اقتربنا من الوصف المشهدي
. وقد تقدم بعض التفاصيل على نحو مجاني ، وبلا مسوّغ ، وكأن
المراد منها أن تعطي «اثر الواقع» لشيء سُمي فقط ، لأنه «هناك

واقعيًا . في (إيفيلين) تبدو فقرات مثل «رائحة الكريتون المغربي» أو «الصورة الملونة للوعود التي أبرمت لما رغريت ماري الأكاكيو المباركة ، تعمل بهذه الطريقة « المجانية » ، كمجرد كسر من « الحياة » . ولكن هذه الكسر المعلوماتية ، من المحتمل ان تحمل بين يدي جويس بشكل خاص ، معاني بأكثر من شفرة . وبهذا الصدد لا بدّ من إكمال منهج جينيت بمنهج رولان بارت ، كما سأعرضه مفصلاً فيما يأتي :

في نقاشه للمسافة والمنظور يتأمل جينيت الحوار النقدي عن العرض Showing في مقابل القص Telling في القصص والابرار الحداثوي للعرض ، الذي يرى فيها تفضيلاً للمشهد على الخلاصة ، مع تغييب ملازم لدور الراوي . وجويس ، كما هو واضح ، خير مثال على هذا الميل ، على الاقل في (إيفيلين) ، حيث يتسع المشهد ليتضمن الخلاصة كلها وحيث يجب ان نمارس براعة فائقة للكشف عن قناع الشخصية السردية التي تختفي وراء صوت إيفيلين ومنظورها . ويصرّ جينيت أيضاً على ضرورة ملاحظة المحلل ، التفريق بين المنظور والصوت في الدراسة النقدية . فقد لا تكون العينان اللتان نرى بهما ، والصوت الذي نسمعه للشخص نفسه في السرد بالضرورة ، وان يكن يبدو في (إيفيلين) اختلاف صغير ذو دلالة . المنظورات المختلفة التي يتبناها القصص قضايا بؤرة . وقد يتم توضيح بعض جوانب الاحداث في أية قصة بوساطة البؤرة السردية ، بينما يتم اخفاء جوانب أخرى أو التعتيم عليها ، على نحو مؤقت أو على نحو دائم . وتحدد البؤرة إلى اي مدى نستطيع ان ننفذ إلى الحياة الداخلية

للشخصية ، وكم من الشخصيات ستكون عرضة للمعاينة .
الداخلية : يقول : «انّ نوع البؤرة ليس بالأمر الثابت بالضرورة في
العمل كله ، بل بالنسبة إلى مقطع محدد قد يكون وجيزاً » . ويطوّر
جهازاً اصطلاحياً لعدد من أنواع المنظور - فهناك الداخلي والخارجي
والثابت والمتحول والمتعدد والخالي من البؤرة unfocused - غير أنّ
هذه المصطلحات ، مثل نظائرها في النقاش الأمريكي لوجهة
النظر القصصية ، قد لا تكون لها قيمة تحليلية كافية لتسويغ
تصنيفها المعقد . فالمتغيرات في البؤرة السردية التي تؤثر حقاً قد تعمل
على مستوى تأخذ فيه الحساسية والحدس اللغويان بنظر الاعتبار شيئاً
أكثر بكثير من مجرد الجهاز الاصطلاحي نفسه . وحتى هنا ، فضلاً
عن ذلك ، فإنّ جينيت يعطينا دلائل نافعة ، فهو يشير إلى ميل
القصص إلى استخدام استراتيجيات يسمّيها الادماج Paralipse وتجاهل
العارف Paralepse ، أي إخفاء بعض المعلومات عن القارئ ، كان
يجب - استناداً إلى البؤرة الغالبة - ان يتلقاها ، وتقديم معلومات
للقارئ كان يجب على مستوى التبئير الغالب ان يجعل من المتعذر
الحصول عليها . جويس - فيما يبدو لي - كاتب يعتمد تجاهل العارف
إلى حد كبير في (إيفيلين) وفي أعمال أخرى أيضاً . وهو يختار ، في
هذه القصة ما يسميه جينيت بالبؤرة الداخلية الثابتة ، أي ان كل
الافكار تمرّ بالمصطفى الذهني لايفيلين نفسها ، وتقدم في لغة تشبه إلى
حد كبير لغتها الخاصة نحواً وإداءً (برغم أنّ هذه ، من هذه الناحية
الفنية ، قضية صوت أكثر مما هي قضية منظور ، أو بالأحرى ، أن
لغت «ها» قضية منظور ، أمّا لغت «هـ» ، أي الراوي ، فقضية
صوت) . وفي اختيار ايفيلين بؤرة انتقى جويس - كما في قصص

أخرى كثيرة - عقلاً مركزياً ليس بالذكي جداً . وهنا يختلف كثيراً عن بروس و هنري جيمس ، اللذين كانا يفضلان عقلاً كعقليهما في مركز عملهما . (هناك بعض الاستثناءات ، كما في (ما كانت تعرفه ميزي) ، ولكن يمكن القول انه حتى ميزي هي عقل جيمس ضمناً ، وهي مغلفة بالتأكيد بصوت جيمسي غني) . لكن جويس فضل ، في قصص (أهالي دبلن) منظوراً داخلياً ثابتاً في ذهن ما ، هو غير مأخوذ عن معرفة محددة باحداث القصة ، بل محدود بصورة مطلقة بالتربية والذكاء .

تعطي هذه الازهان المحدودة بأوضاعها المؤلمة ، القصص نكهتها الساخرة والطبيعية أكثر من اي شيء آخر . وقد طرح هذا المنهج على جويس مشكلة جمالية ، إذ ابتهج بحل معضلة تجاهل العارف ، أو بأن ينقل إلى القارئ معلومات أكثر مما تستدعيه الشفرة بمنظوره الذي يجب ان ينقل .

بلاغياً ، متى نواجه الادمج أو تجاهل العارف نكن في حضرة السخرية . وقد لاحظنا في حالة ايفيلين كيف تتجاوز بعض الافكار عن مستقبلها في دبلن ، والطريقة التي تربط بها ، اقترانياً ، الافكار عن وحشية ابيها وخبل امها وموتها ، دون ان تعترف بالربط المنطقي بينهما . وفي هذه الامثلة يقودنا جويس إلى صياغة استنتاجات تساعدنا في «بناء» القصة التي نقرأها . وبفعل من افعال الاستنتاج ، نكمل بعض اوضاع ايفيلين ، ونكون في الوقت نفسه قادرين على استنتاج آخر مفاده انها تتخلص من هذا الذي استتجناه . ويأخذ هذا جويس في اتجاه ما يسميه رولان بارت بالنص «الكتابي» ، أو القصص

الحداثوي الذي يلزم القارئ بالمشاركة في خلق أحداثه ومعانيه .
ولكنني أود القول انه يتوقف فجأة عن منحنا الحرية في بناء المعاني التي
نتوخاها . فاستتاجاتنا موجهة ، بلا إقحام ، ولكن بثبات ، في
الطرق التي كنا نبحثها ، وسنستمر في بحثها .

ها ان النقاش يأخذنا إلى ما وراء نطاق منهج جينيت في التحليل
القصصي ، ولكن لسبب وجيه جداً فمعالجته للصوت القصصي ، التي
يوضحها فيما يخص بروسست ، ليست بذات عون كبير حين نطبقها على
جويس ، برغم ان جويس واحد من اكثر الكتاب ارتفاع صوت .
وهذا لأن جويس يتأمل تحت عنوان الصوت ، القضايا التي تنطوي
على العلاقة بين الرواة الذين يمكن تمييزهم ، وبين الحكايات التي
يروونها فقط . وهذا النوع من تأثير الكلام الداخلي عند
جويس ، الذي يروي فيه بصوت شخصية معينة ، في حين يرى
الشخصية . بوصفها شخصاً ثالثاً ، يحدد نفسه بقول ما تدركه
الشخصية ، ولكنه يستعمل هذا القول لنقل وجهات نظر راوٍ خفي
غير مرئي - ولم يأخذ جينيت هذا الاحتمال بنظر الاعتبار بما يكفي ،
ربما لانه يتضمن تفاعلاً بين المنظور والصوت ، وقد عانى جينيت
المشاق للفصل بينهما . وفي الحقيقة فان رولان بارت هو الذي يقترب
كثيراً من إعطائنا ما نحتاج اليه لاكمال تحليل نص مثل (ايفيلين) .

في (س / ز) ، وهو تحليل يستغرق كتاباً لقصة بلزاك
(سارازين) يشق بارت طريقه إلى النص ، بتناول عدد قليل من
العبارات والجمل كل حين ، مؤولاً هذه «الجمل السردية» Lexias ،

كما يسميها بحسب الطرق التي تولّد بها المعاني في خمسة نظم دالة أو شفرات ، وشفراته الخمس هي كما يلي :

١ - شفرة الفراسة ، أو شفرة الافعال التي يدعوها «أول غلاف للنص القرائي» ، والتي يعني بها ، بين أشياء أخرى ، أنّ النصوص جميعاً سردية . وفي حين يبحث نقاد أكثر سلفية مثل أرسطو أو تودوروف عن الأفعال الرئيسية أو الحركات ، يرى بارت (نظرياً) أنّ كلّ الافعال ممكنة التشفير ، ابتداءً من العملية المبتدلة في فتح الباب ، وانتهاءً بمغامرة رومانسية . ويطبق (عملياً) بعض مبادئ الانتقائية ، فنحن نتعرف على الأفعال ، لأننا نتمكن من تسميتها ، وفي أغلب القصص (أو النصوص القرائية عند بارت) نتوقع أن تكتمل الافعال التي بدأت ، وهكذا يصير أول فعلٍ أول غلافٍ لمثل هذا النص . (يحاول نظام التدوين الرمزي عند تودوروف أن يعزل هذا الغلاف الاول للدراسة) .

٢ - الشفرة التأويلية ، أو شفرة الألغاز التي تعبت برغبة القارئ في الوصول إلى «الحقيقة» لكي يجيب عن الاسئلة التي يثيرها النص ، وفي فحصه «سارازين» يسمي بارت عشرة أوجه للتشفير التأويلي من التساؤل الأولي أو إضفاء ثيمة على موضوع سيتحول إلى لغز ، حتى الانكشاف النهائي وفك مغالقة ما كان حبيساً . ومثل شفرة الافعال ، فإن شفرة الألغاز عنصر بناء أساسي للسرد التقليدي . وفيما بين طرح اللغز وحلّه في السرد ، يضع بارت ثماني طرق مختلفة للاحتفاظ باللغز حياً دون الكشف عن حله ، بما في ذلك المراوغات ، والاحابيل ، والاجوبة الناقصة ،

إلى غير ذلك . وتهيمن الشفرة التأويلية ، في بعض انواع القصص ، مثل القصص البوليسية ، على الخطاب بكامله ، وهي تشترك مع شفرة الافعال في التعليق السردى لرغبة القارئ في إكمال النص ، والانتهاء منه .

٣ - الشفرات الثقافية ، وهي كثيرة . وتشكل إحالات النص لاشياء «معروفة» سلفاً وقد شفرتها الثقافة . ويرى بارت أن الواقعية التقليدية ينبغي أن تعرف بحالتها إلى ما هو معروف سلفاً . معجم فلوبير في الافكار المقبولة هو انجيل الواقعية . وتشكل البديهيات والامثال في ثقافة أو ما تحت ثقافة ما شكائهم مشفرة أصلاً يمكن ان يستند اليها الروائيون . وعمل بلزاك مشفر بهذه الطريقة إلى حد كبير .

٤ - الشفرات الاليجائية . تحت هذه العنوان لا نجد شفرة واحدة ، بل شفرات كثيرة ، ففي القراءة يضيفي القارئ الشيات على النص . ويلاحظ ان بعض ايجاءات الكلمات والعبارات في النص يمكن ان تُضم إلى ايجاءات مشابهة للكلمات وعبارات أخرى . فما أن نتعرف على «نوى مشتركة» للإيجاءات حتى نضيفي على النص ثيمة . وما ان تتعلق عناقيد الاليجاء باسم علم معين حتى نتعرف على شخصية ذات صفات معينة . (من الجدير بالذكر أن بارت يعد دلالة المطابقة آخر وأقوى دلالات الاليجاء) .

٥ - الحقل الرمزي ، هذا هو اكثر اركان التشفير القصصي «بنوية» أو بعبارة أدق ، أكثرها ما بعد بنوية في تقديم بارت . ويعتمد

على فكرة أنّ المعنى يأتي من التضاد أو التمايز الثنائي الأولي ، سواء كان على مستوى تحول الأصوات إلى فونيمات في انتاج الكلام ، أو مستوى التقابل النفسي - الجنسي ، الذي يتعلم من خلاله الطفل انّ أمه وأباه يختلفان عن بعضهما ، وانّ هذا الاختلاف هو الذي يجعل الطفل متماثلاً مع أحدهما ومختلفاً عن الآخر في الوقت نفسه ، أو على مستوى فصل العالم الثقافي البدائي إلى قوى أو قيم متقابلة يمكن تشفيرها اسطورياً . وفي النص اللغوي يمكن تشفير هذا النوع من التضاد الرمزي بمجازات بلاغية مثل الطباق ، الذي هو مجاز أثير في نظام بارت الرمزي .

وما دام المكان والزمان غير متوفرين لجولة بارتية بطيئة في الجمل السردية في «ايفيلين» فسوف اقلب إجراءه واكتفي بوضع بعض العناصر من كل شفرة كما هي في نص جويس .

١ - شفرة الأفعال (الفراسية) :

في «ايفيلين» تمتد هذه الأفعال من الفعل الاعتيادي نسبياً - (جلست) الذي لا يكتمل إلا بعد أربع صفحات بـ (نهضت) حتى الفعل النهائي بمغادرتها دبلن بحثاً عن الجيّد الذي لا يحدث بالطبع . فهذه قصة شلل ، هو شفرة ايجائية أساسية في جميع قصص (أهالي دبلن) . ومما لا يخلو من دلالة أننا لا نرى ايفيلين تخطو خطوة واحدة . حتى في ذروة المشهد الأخير توصف أفعالها بأنها «وقفت .. تشبثت ... وضعت وجهها » . وتضفي هذه الصلاية

المتزايدة على الشفرة الالغائية ثيمة الشلل .

٢ - شفرة الالغاز (التأويلية) :

لا يعتمد جويس كثيراً على هذه الشفرة ، وقبل كل شيء فهو لا يشعر بحاجة إكمالها ، فنحن نبدأ ببعض القضايا عن من هي إيفيلين ، ولماذا هي متعبة وما أشبه ، ولكن ليس في هذا سر . وفرانك بالطبع هو اللغز . ونجبرنا الخطاب شيئاً عنه ، لكنه لا يعرض علينا سوى افكار إيفيلين عن طراز حياة فرانك . وهناك أيضاً بعض الغموض حول أم إيفيلين ، وسبب موتها ، والعبارة الغامضة التي تفوهت بها، والتي لن يفك أحد مغاليقها . غير أن الخطاب لا يكمل أو « يحل » هذه الاسرار . ومثل الراهب الذي ذهب إلى ملبورن، تقترح عالماً غير مستغلق تماماً ، فيما وراء الواقعية المريحة في الخطاب البلزاكي . ويجبرنا اللغز الأخير ، أي رفض إيفيلين الرحيل على العودة إلى النص ، وأن نخرج إلى بقية قصص (أهالي دبلن) للعثور على حلول لن يكون لها ضمان الحقيقة الأكيدة .

٣ - الشفرات الثقافية :

التشفير الثقافي في هذه الحكاية ليس بقوة أي صوت سردي ، أو الخطاب نفسه ، بقدر ما هو في أذهان الشخصيات ، يرى أبو إيفيلين فرانك في ضوء شفرة حكمة ابوية كلبية : «أنني أعرف أخلاق هؤلاء البحارة الشباب» .

وتراه إيفيلين مشفراً بقصص رومانسي : «كان فرانك لطيفاً جداً ، وعطوفاً ، وطيباً» .

ويفند الخطاب كلتا النظرتين . انه يتجنب الاشارة إلى شفرات دبلن الثقافية التي تهيمن على حياة الشخصيات ، وأقوى هذه الشفرات شفرة الكاثوليكية الايرلندية التي تصنف فعل ايفيلين في عداد الخطايا .

٤ . الشفرات الايحائية

الشفرة الايحائية المهيمنة هي شفرة الشلل ، التي هي أهم عنصر في شخصية ايفيلين ، كما في العالم من حولها . ويشار اليها بسكونية ايفيلين على طول القصة . بل انها تظهر في بنية الجمل الرتيبة المملة - فاعل - فعل - خبر ، مراراً وتكراراً . وتدلل عليها تفاصيل صغيرة مثل الوعود التي ابرمت لما رغريت ماري الأكايو المباركة ، التي كانت مشلولة عن أي فعل حتى ، نذرت أن تهدي نفسها للحياة الدينية . وتقدم الطريقة التي علقت بها حياة هذه السيّدة المبجلة على حياة ايفيلين مستوى آخر من الايحاء ، هو المستوى الساخر . ومن خلال الجمع الساخر بين الاشارات يقودنا الخطاب ، عن طريق تجاهل العارف ، إلى تكوين وجهة نظر في موقع ايفيلين ، خارج متناول ادراكها . فهي ترى نفسها ذات عزيمة وتصميم . لكن الخطاب يشير ، على نحو ساخر ، أنها لا خيار لها . فالأوصاف التي أحاطت بها أوصاف «دبلنية» في شفرة جويس ، والدبلني لا يستطيع اتخاذ قرار ، ولا يتمكن من الهرب . وكما عبّر «جاك القدري» بطل ديدرو ، فكل شيء مكتوب في الأعلى - وهذا ما نجده في نص جويس .

٥ - الشفرة الرمزية

التضاد الرئيسي عند جويس في (أهالي دبلن) ليس الذكر في مقابل الانثى ، بل الفاعل جنسياً في مقابل العاقل جنسياً ، ويعبر عنهما في العادة كمتبتل في مقابل خليع ، وهو تضاد لا تربط بين طرفيه كلمة رابطة . والأموات فقط هم أهل الخصب والفحولة في أرض يباب جويس . في «ايفيلين» يوضع البحار فرانك في تضاد مع الاب بوصفه نداءً لإيفيلين التي شغلت الفراغ الذي تركته أمها في البيت. وفي هذا التضاد الرمزي يقترن فرانك بالماء ، والحرية ، والمجهول، والمستقبل ، والفحولة الجنسية . منزل الاب يعلوه الغبار ، وايفيلين جارية فيه ، لكنه معروف ، ومتجذر في الماضي ، وغير ذي خصوبة . وكما ان أباهما عبد / زوجة ، ستكون ايفيلين عقيمًا ، جذباء ، عزباء ، راهبة من نوع ما ، واحدة من أهالي دبلن . ويظهر هذا التضاد الرمزي بقوة اكثر من صراع دلالات الایحاء في جملة واحدة في المشهد الأخير حين ترى ايفيلين شبح الباخرة الأسود جاثيةً قرب الميناء وهذا الشبح الأسود ، عبارة وصفية بريئة توحي أيضاً بالقوة المدنسة للفعل الذي تفكر فيه ايفيلين هنا . ان ركوب تلك الباخرة ، ومغادرة البر ، واقتحام البحر يعني مغادرة ما هو معروف وآمن ومشفر سلفاً ، يعني الاستهزاء بتعاليم الكنيسة ، وارتكاب الخطيئة ، وتتقابل العذراء الراهبة ، العزباء بأمان في داخل نظام التشفير الثقافي ، مع المرأة النجسة التي يغلي في جوفها الشبح الأسود على نحو كافر . لكن انظر عن قرب اكثر ، ففي تلك العبارة الوصفية المسالمة «جاثية في "Lyingin"» إیحاء دلالي آخر . فالفعل Lie in (تلزم المرأة فراشها عند الولادة) يعني انجاب طفل ،

يعني العطاء وتجاوز حالة العزوبية ، وليس أداء دور الأم أمام الأب ، بل الحلول محلها كليهما ، واطراحهما إلى الماضي . انه قبول بالحياة وتحسس مخاطر الموت . وتنشط هذه الايماءات المستوى الرمزي للنص بإردافها الطباقات والمقابلات . وفي ذلك المجاز غير الاعتيادي : «تلاطمت كل بحار العالم في قلبها» يوحي الخطاب ان قلبها محاط بالسائل الامنيوسي (الذي يحيط بالجنين في الرحم - المترجم) قابلاً لأن يزخر بالحياة ومفعماً بخشية الغرق في الحياة نفسها أيضاً ، وقد سقط من القرار في أحابيل شخص لا تسمح لنفسها بالتعرف عليه أبداً .

آخر نظرة لنا على ايفيلين هي أنها مخلوق يعاني حالة حرمان رمزي . وإذا كانت الشفرة الرمزية متجذرة في عمليات التعرف والبناء الأساسية ، فإن مدلول هذه الشفرة في نهاية «ايفيلين» ، مخلوق ضيع عملياته الأساسية ، ليس فقط على مستوى الكلام واللغة ، بل حتى على مستوى الوظائف السيميائية الأكثر أهمية في ملامح الوجه وتعبيراته : «ادارت له وجهها الابيض الشاحب ، سلبية ، مثل حيوان لا حول ولا قوة ، ولم يكن في عينيها علامة حب أو وداع أو حتى معرفة » . وكيفما أولنا القصة ، فإن ما قصد لنا أن نفعله بالتأكيد هو ان ننظر بشفقة وخوف إلى وضع هذه الفتاة الشابة ، في حبسها الانفرادي المطلق ، غير قادرة على إعطاء « علامة » .

إيفيلين

قصة : جيمس جويس

جلست إلى جوار النافذة تتأمل المساء يحتاج الشارع . وقد اتكأت برأسها على ستائر النافذة ، وأفعمت أنفها رائحة قماش الكريتون المغبر . لقد كانت متعبة .

عبر بعض المارة ، واجتاز الشارع نزيل آخر بيت فيه . كانت تسمع وقع خطاه تتردد على البلاط الكونكريتي ثم تغوص في حصى الطريق المؤدي إلى المنازل الحمر الجديدة . يوماً ما كان هنا ميدان تعودوا ان يلعبوا فيه كل مساء مع بقية أطفال الحي . ثم جاء رجل من بلفاست اشترى الميدان وبنى فيه هذه المنازل - ليس كمثل منازلهم الصغيرة القائمة ، بل منازل من القرميد اللامع بسقوف براقه . كان أطفال الشارع قد تعودوا اللعب معاً في ذلك الميدان - أطفال آل ديفين وآل ووتر وآل دن ، وكيوغ الاعرج الصغير ، وهي واخوتها واخواتها . أما أرنست فلم يكن ليلعب معهم ، لأنه كبر على اللعب ، وغالباً ما كان أبوها يطاردهم في الميدان بعصاه الغليظة ، لكن كيوغ الصغير كان أحياناً يظل يراقب الطريق ، وينادي عليهم حين يرى أباهما قادمًا . ومع ذلك فقد كان يبدو أنهم أكثر سعادة حينئذ مما هم عليه الآن . لكن أباهما لم يكن سيئاً بهذه الدرجة حينئذ ، وعلاوة على ذلك كانت أمها على قيد الحياة . لقد مضى على ذلك زمن طويل . وقد كبرت وكبر اخوتها واخواتها . وماتت أمها . كما

مات «تيزي دن» أيضاً ، وعاد آل ووتر إلى انكلترا . كل شيء يتغير .
وها هي الأخرى سوف ترحل وتترك بيتها كالأخرين .

بيتها ! . . دارت بعينها في الغرفة ، وهي تعاین اشياءها الأليفة
التي ظلت تنفض الغبار عنها كل اسبوع سنواتٍ عديدة ، متسائلة من
اي مكان في الأرض جاء كل هذا الغبار . ربما لن ترى مرة أخرى
الأشياء الأليفة التي لم تكن تحلم بالانفصال عنها . ومع ذلك ،
وبرغم هذه السنين الطوال ، فإنها لم تعرف اسم القسيس الذي
اصفرت صورته المعلقة على الجدار فوق آلة الموسيقى العاطلة بجانب
الصورة الملونة للوعود التي أبرمت لما رغريت ماري الأكوكيو المباركة .
كان أحد اصدقاء أبيها في المدرسة . وكلما عرض والدها هذه الصورة
على زائر ، كان يعلق بكلمة عابرة :

- انه الآن في ملبورن .

لقد قبلت بالرحيل - ومغادرة البيت . فهل كان قرارها حكيمًا ؟
حاولت ان توازن بين جانبي المسألة . لديها في بيتها مأوى وطعام على
أية حال ، ولديها أولئك الذين كانوا إلى جانبها طيلة حياتها ، بالطبع
كان عليها ان تضنى تعباً في المنزل وفي العمل معاً .

ماذا سيقولون عنها في «المخازن» حينما يكتشفون انها هربت مع
رجل ؟ سيقولون حمقاء ، ربما ، وسيمتلئ مكانها بالإعلانات .
ستبتهج الانسة غالان ، التي كانت دائماً حادة معها خاصة حين تكون
على مسمع من الآخرين .

- آنسة هل ، ألا ترين هاتيك السيدات في انتظارك ؟

- آنسة هل ، كوني أكثر حيوية .

لن تذرف الدمع مداراً لفراق عملها في المخازن .

ففي بيتها الجديد ، في بلاد مجهولة قصية لن تكون على هذا النحو . سوف تتزوج نعم تتزوج ، ايفيلين ، وسوف يعاملها الناس باحترام حينئذ . لن تعامل كما عوملت أمها من قبل . وحتى الآن ، وبرغم انها تجاوزت التاسعة عشرة ، فإنها تخشى أحياناً من عنف أبيها . كانت تعرف ان ذلك هو سبب وجيب قلبها . وحين كبروا لم يكن يستميلها ، كما كان يستميل هاري وأرنست ، فقط لانها فتاة . والان فقد بدأ يهددها ويتوعدها بأنه لا يتركها لولا أمها الميتة . أما الآن فليس لها من يحميها . فقد مات أرنست ، وهاري الذي يعمل في طلاء الكنائس دائم الترحال في البلاد فضلاً عن ذلك ، فقد بدأت شجارات مساء السبت حول النقود تثير مخاوفها بصمت . كانت تعطيها دائماً كل ما تحصل عليه من أجور ، ومقدارها سبعة شلنات ، وكان هاري يرسل دائماً ما يستطيع ، غير ان المشكلة كانت الحصول على النقود من أبيها . كان يقول انها تعودت على بعثرة النقود ، وانها حمقاء ، وانه لم يعطها النقود التي حصل عليها بشق الانفس لتقذفها في الشوارع ، وغير ذلك كثير . فحالته غالباً ما كنت تسوء في ليالي السبت ، وفي النهاية يعطيها النقود ويسألها ان كانت تزمع شراء غداء يوم الأحد . وحينئذ كان عليها ان تهرع بأسرع ما تستطيع للتبضع ، ممسكة حافظة نقودها الجلدية السوداء في يدها بقوة لتشق طريقها وسط الزحام ، وتعود متأخرة إلى البيت وهي تنوء بحمل المؤونة . كان عملاً شاقاً ان ترتب المنزل ، وان ترعى الطفلين

الصغيرين اللذين تركتهما في رعايتها يذهبان إلى المدرسة بانتظام ، ويتناولان طعامهما بانتظام . كان عملاً شاقاً - وحياة شاقة - لكنها الآن وهي على وشك الرحيل لا تجدها بغیضة تماماً .

كانت على وشك ان تستكشف حياة أخرى مع فرانك . فرانك الوديع ، العطوف ، الطيب . وعليها ان ترحل معه على ظهر القارب الليلي لتصير زوجته ولتعيش معه في بوينس آيرس حيث ينتظرها بيتها الجديد . ما أنصع ما تتذكر المرة الاولى التي التقت بها . كان يقطن منزلاً في الشارع الرئيسي الذي تعودت ان تزوره . كأنه حصل قبل اسابيع قليلة . كان واقفاً عند الباب ، وقد دفع بقبعته إلى مؤخرة رأسه ، وقلب شعره إلى الامام على وجهه البرونزي . ثم عرف بعضهم بعضاً . تمود ان يقابلها خارج المخازن كل مساء ، وان يراها اثناء عودتها إلى البيت . واصطحبها لرؤية مسرحية «الفتاة البوهيمية» ، فشعرت بالفرحة تغمرها حين كانت تجلس في مكان لم تتعود عليه معه في المسرح . كان مغرمًا بالموسيقى بصورة فظيعة ، والغناء إلى حد ما . وكان الناس يعرفون انها يتغازلان ، وحين يغني لها عن فتاة أحبت بحاراً كانت دائماً تشعر بارتباك خفيف . تعودت ان يناديها بوينز على سبيل الدعابة . في أول الأمر كانت متلذذة لأن لها صديقاً ، ثم بدأت تحبه . روى لها حكايات عن بلدان بعيدة ، حيث بدأ حياته كمنظف يعمل بدولار كل شهر على سفينة تابعة لشركة «خطوط ألان» تبهر إلى كندا . أخبرها عن اسماء السفن التي عمل فيها ، واسماء الخدمات المختلفة . كان قد أبحر عبر مضيق ماجلان . فروى لها قصصاً عن الباتاغونيين المتوحشين ، وقد استقرّ به المقام في بوينس آيرس ، كما قال ، فلم يزر بلده القديم إلا لقضاء العطلة .

وبطبيعة الحال ، فقد اكتشف أبوها أمرهما وحرّم عليها
الاتصال به ، قال :

- إنني أعرف أخلاق هؤلاء البحارة .

وفي يوم من الايام تنازع مع فرانك ، فكان عليها أن تقابل
حبيبها سرّاً بعد ذلك .

اشتدت ظلمة المساء في الشارع ، ولم تعد قادرة على تمييز بياض
الرسالتين في حجرها . كانت احدهما لهاري ، والثانية لأبيها . كان
ارنست أثيراً لديها ، غير أنها كانت تحب هاري أيضاً . وقد لاحظت
ان السن تقدمت بأبيها أخيراً ، ولعله سيفتقدها ، أحياناً يكون في
غاية اللطف . وحين لازمت الفراش منذ وقت قريب أخذ يقرأ لها
قصص الاشباح ويخبز لها الخبز على النار . وفي يوم آخر ، حين كانت
امها ما تزال على قيد الحياة ، ذهبوا جميعاً في رحلة إلى «هل هاوث» .
وانها لتتذكر أباهما يعتمر على رأسه قبعة امها النسوية ليضحك
الأطفال .

كان الوقت يجري ، لكنها استمرت في الجلوس إلى النافذة ،
مستندة برأسها إلى ستائرهما ، وقد أفعمت أنفها رائحة القماش المغبر ،
وترامى إلى سمعها من الشارع عزف أرغن . انها تعرف هذه النغمة .
ومن الغريب ان تأتيها في هذه الليلة بالذات لتذكرها بالوعد الذي
قطعته لأمها ، وعدها بأن ترعى البيت طالما كان ذلك في قدرتها .

تذكرت آخر ليلة من مرض أمها : كانت أيضاً في الغرفة الضيقة
المظلمة في الطرف الآخر من الديوان ، ومن الخارج سمعت نغمة

ايطالية حزينة . أمروا عازف الارغن بالابتعاد ، واعطوه ستة
بنسات . وانها لتتذكر أباهما يتبختر عائداً إلى غرفة الأم المريضة وهو
يقول :

- اللعنة على الايطاليين ! يصلون إلى هنا ! وأخذت تفكر بصورة
أمها البائسة ، وحياتها التي طبعت كل وجودها بطابعها ، تلك الحياة
الملاى بالتضحيات التي انتهت بها إلى الجنون التام . وارتعدت حين
سمعت صوت أمها يردد باصرار أبله :

- دير يفاون سيراون ! ، ديريفاون سيراون !

ثم هبت واقفة ، وقد استبد بها الفزع فجأة . الهرب . ينبغي
ان تهرب ، وسينقذها فرانك ، سيعطيها الحياة . وربما الحب أيضاً.
لكنها ارادت ان تعيش .. لماذا ينبغي لها ان تشقى ؟ السعادة حق
لها . سيضمها فرانك بين ذراعيه ، يحتويها بين ذراعيه ، سينقذها .

* * *

وقفت بين الجمع الحاشد في محطة «نورث وول» . وأمسك
بيدها ، فعرفت انه كان يتحدث اليها وهو يعيد ويكرر شيئاً ما عن
الرحلة . كانت المحطة ملائى بالجنود وامتعتهم الداكنة . ومن خلال
أبواب الحظائر الواسعة لمحت شبح السفينة الاسود ، جاثية على
رصيف الميناء بنوافذها المضيئة . لم تجب بشيء . شعرت ان خدها قد
شحب ، وان القشعريرة تسري في أوصالها ، فابتهلت إلى الله ان
يسدّ خطاها ويهديها إلى الواجب الصحيح . أطلقت الباخرة
صفيراً طويلاً حزيناً شق الضباب . إذا ذهبت ، فستكون غداً في

عرض البحر مع فرانك ، يبحران إلى بوينس آيرس . لقد حجز لهما مكاناً في الرحلة . فهل بإمكانها أن تعود بعد كل ما فعله من أجلها ؟
لقد أيقظت تعاستها الغثيان في جسدها ، فظلت تحرك شفيتها مرودة صلاة صامته محمومة .

انقبض قلبها لرنين جرس الباخرة ، وشعرت به يمسك يدها :

- تعالي !

تلاطمت كل بحار العالم في قلبها . كان يسحبها اليها سحباً .
كان سيغرقها . تمسكت بكلتا يديها بالممر الحديدي المؤدي إلى
الباخرة .

- تعالي !

كلا ، كلا ، كان أمراً مستحيلاً ، تشبثت يداها بالممر الحديدي
بجنون . واطلقت وسط بحار العالم صرخة عذاب !

- إيفيلين ! إيفي !

اندفع من وراء الحاجز وناداهما لكي تتبعه . صرخ فيه الآخرون
لكي يمضي ، ولكنه كان ينادي عليها . أدارت اليه وجهها الأبيض
الشاحب ، سلبية ، مثل حيوان لا حول له ولا قوة . ولم يكن
في عينيها علامة حب أو وداع ، أو حتى معرفة .



«قصة قصيرة جداً» لهنفسواي

فيملاً ونمأ

لا تختلف الدراسة السيميائية للنص الأدبي اختلافاً كلياً عن التأويل التقليدي أو التحليل البلاغي ، ولا تنوي ان تحل محل هذه الانماط من الاستجابة للأعمال الأدبية . غير ان الناقد السيميائي يضع النص وضعاً مختلفاً إلى حد ما ، فيؤثر ابعاداً مختلفة من النص على سواها ، ويستخدم منهجية نقدية معدة للمشروع السيميائي . وإذا تؤثر أغلب المناهج التأويلية «معنى» النص ، فالنقاد التأويليون يبحثون عن المعنى القصدي أو معنى المؤلف ، والنقاد الجدد يبحثون عن مصادر غموض المعنى «النصي» ، ونقاد «استجابة القارئ» يسمحون للقراء بأن يولدوا المعنى ، يختلف وضع الناقد السيميائي فيما يخص المعنى ، لان هذا الناقد يبحث عن البنى النوعية التي تطلق المعنى وتقيدته .

في ظل البحث السيميائي ، لا المؤلف ولا القارئ بأحرار في توليد المعنى . وبغض النظر عن حياتيهما كفردين فهما كمؤلف وقارئ تتخللهما شفرات تتيح لهما المغامرات الاتصالية على حساب تحديد الحدود للرسائل التي يمكن ان يتبادلاها . ليس النص الأدبي ، اذن بمجرد سلسلة من الكلمات - بل هو (كما أوضح رولان بارت في كتابه س/ز ، وان يكن بطريقة ليست بالضرورة نفسها) شبكة من الشفرات تتيح للعلامات على الصفحة ان تقرأ كنص من نوع معين .

في فك شفرات النصوص السردية يقوم المنهج السيميائي على أداتين بسيطتين . ولكن تحليليتين قويتين هما : التمييز بين القصة والخطاب من ناحية ، والتمييز بين النص والاحداث من ناحية أخرى . ويستند التمييز بين القصة والخطاب إلى ملاحظة اميل

بنفست حول امتلاك بعض اللغات (ولا سيما الفرنسية واليونانية) زمناً خاصاً بالفعل المستخدم لسرد الاحداث الماضية . (انظر ترادف الازمنة في الفعل الفرنسي ، الفصل ١٩ من كتاب «مشكلات في الألسنية العامة» . انظر ايضاً سيمور تشاتمان ، (القصة والخطاب) . هذا الزمن الماضي المبهم aorist أو الماضي البسيط Passé simple يؤكد على العلاقة بين الملفوظ ، والموقف الذي يشير اليه الملفوظ بين القصص والاحداث المروية ، وهذا ، بامتياز ، هو اسلوب النقل المكتوب للاحداث اي القصة histoire ويقارن بنفست هذا الاسلوب باسلوب الخطاب discours الذي يتم فيه توكيد الاتصال الحاضر بين المتكلم والمستمع . الخطاب بلاغي وله صلة بالاقناع الشفوي ، اما القصة فمرجعية ولها صلة بالتوثيق المكتوب . الخطاب الآن والقصة في ذلك الحين . القصة تتحدث عن هو وهي - والخطاب قضية أنا وأنت - أياك وإياي .

إذن ففي أي نص قصصي ، نستطيع ان نتبين بعض الملامح التي تخص القصة : روايات حول الاحداث ، ذكر الازمنة والامكنة ، وما اشبه . ونستطيع ايضاً ان نجد عناصر تخص الخطاب : تقييمات ، تأملات ، لغة تشف عن حضور المؤلف أو في الأقل الراوي الذي يخاطب المتلقي أو المروي له ، واضعاً في ذهنه هدفاً إقناعياً ، حين يقال لنا ان شخصاً «ابتسم بقسوة» فيمكننا ان نستكشف المزيد عن القصة في الفعل ، والمزيد عن الخطاب في الظرف . وبعض النصوص القصصية ، مثل قصص د.هـ. لورنس ، مطردة إلى حد كبير . وحين نقرأ قصة للورانس فإننا ندخل في علاقة شخصية مع شخص يشبه مؤلف المراسلات الخاصة بلورانس . وغالباً ما يبدو همنغواي ،

من ناحية أخرى ، وقد بذل جهداً كبيراً لاختفاء الخطاب كلياً ، وهو جهد يتضح في «قصة قصيرة جداً» .

يرتبط التمييز بين القصة والخطاب بتمييز آخر يختلط به أحياناً ، وهو التمييز بين الروي *recite* والحكي *diegesis* في السرد . ونعني في هذه الحالة ان نميز بين النص الكامل للقصص نصاً من ناحية ، والاحداث التي تروى احداثاً من ناحية أخرى . ويمكننا ان نستعير الكلمة الاغريقية ، الحكي *diegesis* للتعبير عن نظام الشخصيات والأحداث ، ونكتفي بتقريب الكلمة الأخرى بكلمة روي *recital* ، أو نكتفي بالإشارة إلى النص ، حين نعني الكلمات ، والحكي للتعبير عما يستحثنا على خلقه كقصص .

يمكن تحليل النص نفسه إلى مكونات القصة والخطاب ، ولكن يمكن النظر إليه ايضاً في ضوء علاقته بالحكي . واحدى خواص هذه النصوص الاساسية التي نفهمها كقصص انها تولد نسقاً حكاياً له^{٢٠} استقلال مذهل عن نصه . بعبارة واضحة ، ما ان تُروى القصة حتى يمكن ان يُعاد خلقها على نحو متميز بمجموعة جديدة كلياً من الكلمات اي في لغة أخرى . وما ينطوي عليه هذه الاستعمال عميق في التحليل . ولنوضح بعض جوانبه هنا .

لا يستمد الحكي القصصي قوته من كلمات نصه فقط ، بل من الثقافة المباشرة والموروث الادبي الذي ينتمي اليهما . ان الكلمات السحرية *Once upon - a time* (يقابلها في العربية : كان يا ما كان في قديم الزمان) تنظم في حركة آلة ذات زخم بين لا يمكن انهاءه إلا

باللازمة السحرية المقابلة They lived happily ever after (ولم يزالوا في الذّ العيش واهناه) أو بما يماثلها . وليست الاجراءات الحكائية في السرد الواقعي بأقل من هذه الحاحاً ، وتتيح لنا «قصة قصيرة جداً» ، في موضعها من النص الاكبر لهمنغواي (في زماننا) ، مع بعض الكلمات المفاتيح - مثل الاضواء الكاشفة ، الواجب ، التنفيذ ، الجبهة ، الهدنة - ان نضيف الافكار الحاسمة لمستشفى عسكري ، وممرضة ، وجندي ، والحرب العالمية الاولى التي يتطلبها الحكيم .

وهذا الاجراء حاسم إلى حدّ اننا يجب ان نتوقف ونوضح ما ينطوي عليه . فالكلمات التي على الصفحة ليست القصة . والنص ليس الحكيم . القصة ينشئها القارئ من الكلمات التي على الصفحة بعملية استدلالية ، وهي مهارة يمكن تطويرها . ودور القارئ فيها هو بمعنى ما ابداعى اذ لا وجود للقصة بدونه . ولكنه ايضاً مشروط بقوانين الاستدلال التي تضع حدوداً لشرعية انشاء القارئ للقصة . يمكن دون شك ، ارجاع أي خلاف تأويلي إلى «الكلمات التي على الصفحة» ، غير ان هذه الكلمات لا تتحدث عن معانيها . وجوهر الكتابة ، في مقابل الكلام ، يتمثل في ان القارئ يتكلم بالكلمات المكتوبة - الكلمات التي تخلق عنها الكاتب . والاحساس القوي بهذا الموقف هو الذي يدعو إلى إضافة مختلف انواع «الملاحق» التي كان يضيفها الكتاب لكتبهم في الايام الاولى لظهور الطباعة ، فقد كانوا يشعرون ان كتبهم كانت بكاء ويتحدث بها الآخرون .

في قراءة السرد ، إذن ، نترجم النص إلى حكي باتباع الشفرات التي كنّا قد تمثلناها . هذه هي الطبيعة السردية لعملية القراءة

العادية . وكما ذكرنا إ. د. هيرش (في كتابه «فلسفة التأليف» (شيكاغو ١٩٧٧) ص ص ١٢٢ - ١٢٣) فإنّ البحث في القراءة لما يدنو من قرن (بنيت وهنري عام ١٨٩٤ ، فلنبوم ١٩٦٦ ، ساشز ١٩٦٧ - جونسن - ليرد ١٩٧٠ ، لفلت وكبمين ١٩٧٥ ، بروير ١٩٧٥ - المراجع مذكورة في كتاب هيرش) قد كشف لنا أنّ الذاكرة لا تحتزن كلمات النصوص ، بل مفاهيمها ، ليس الدول بل المدلولات . وحين نقرأ نصّاً سرديّاً ، فنحن نعامله ، اذن كحكي . ولو اعدنا رواية القصة ، فستكون بكلماتنا نحن . وإلى حدّ ما ، فإنّ التمييز بين الشعر والقصص مفيد هنا ، فهو يقوم على فكرة ان الشعر فخم ، ثابت الكلمات في النص ، ولذا فهو غير قابل للترجمة ، في حين أنّ القصص اثبت طواعيته للترجمة إلى حدّ كبير لأنّ جوهره لا يكمن في لغته ، بل في بنيته الحكائية . وكلما اقترب القصص من شرط الشعر ، ازدادت دقة كلماته اهمية ، وكلما تحرك الشعر صوب السرد ، قلّت أهمية لغته الخاصة .

في قراءة القصص ، اذن نترجم فعلاً من النص إلى الحكي ، فنبدل الوحدات السردية (الشخصيات ، المشاهد ، الاحداث . . الخ) ، بوحدات لفظية (اسماء ، صفات ، عبارات ، اشباه جمل . . الخ) . ونقوم ببعض التغييرات الاخرى ايضاً ، فنحن ننظم المادة التي نتلقاها لكي يمكن تذكرها واستعادتها . وهذا يعني اننا ننسقها قدر الامكان ، وفي النسق الحكائي الذي ننشئه ، يجري الزمان بمعدل ثابت ، وتتم الاحداث بترتيب زمني متعاقب ، وللناس والاماكن صفاتهم المتوقعة منهم ، ما لم يقرر النص شيئاً آخر . وقد ينقل كاتب ما «برج ايفل» إلى شيكاغو ، لكننا ان لم يتم اخبارنا بذلك ،

سنفترض ان المشهد الذي يقع تحت ذلك البرج يقع في باريس - باريس التي أُعطيت كلّ المفردات المعطاة في نموذجنا الثقافي .

ان الأماكن والكيانات ذات اسماء الأعلام المعروفة (نابليون ، واترلو ، برودوي) تدخل الحكى المشفر في الثقافة . وسوف تُخزن الأحداث المنقولة في النص السردى - بما ينسجم مع الشفرة التركيبية التي تقوم على البنية الكرونولوجية (الزمانية - الترتيبية) . قد يقدم النص الاحداث التي تشكل قصة في اي ترتيب منغمرأ وسط الاشياء in medias ، أو متواصلاً معها من البداية إلى النهاية . غير ان الحكى يريد دائماً ان يرتبها في سياق زمانى ترتيبى . قد يمدّ النص دقيقة في صفحات كثيرة أو يطوي السنين في جملة واحدة لتحقيق غاياته ، غير ان الدقائق والسنين تبقى دقائق وسنيناً في زمن حكاىي واحد . وبوجيز العبارة ، قد يناقش النص ما يختار ، ولكن ما ان يدخل الحكى في حركة حتى لا يعود في مستطاع نص ما ان يسيطر عليه . « كم من الأطفال كان عند الليدي ما كبث ؟ » ، ليس هذا مجرد تساؤل لمؤول ساذج ، بل هو تعبير عن حافز حكاىي اعتيادى . وحيث يتلذذ الكتاب والنصوص بالمراوغة ، يبحث القارىء عن اليقين والخاتمة لإكمال النمو الحكاىي للمواد النصية . ومن صراع المصالح هذا يأتي نوع من التوتر يستثمره كثير من الكتاب المحدثين .

يتناول السيميائى الحافز الحكاىي لدى القارىء ويجعله أساساً للبناء . ويوفر منطق البنية الحكاىية معياراً وهادياً لدراسة الاستراتيجيات النصية . فيمكننا من استكشاف الحوار بين النص والحكى ، ويبحث عن مراكز القوة ، حيث يغير النص طرائقه من

اجل اقتياد المادة الحكائية إلى الغايات التي يريدها . وقد يتم العثور على مفاتيح لكل من العاطفة والقصد عند هذه النقاط . هل يعود النص على نحو تسلطي إلى حدث عرضي من التاريخ الحكائي ؟ هل يقاطع النظام الحكائي لينقل شيئاً مهماً يساعد في تحقيق غاياته الخاصة ؟ هل يحذف شيئاً يحسبه القصور الذاتي الحكائي مهماً ؟ هل يغير وجهة نظره إلى الاحداث الحكائية ؟ هل يخفي الاشياء ؟ هل يفرض التقييم من خلال بلاغة خطابه ؟ انّ العطالة الهادئة في العملية الحكائية التي يحركها ثقل الثقافة والموروث وحاجات الذاكرة نفسها ، تقدم أساساً ثابتاً لرسم خريطة الاستراتيجيات النصية . وستكون أكثر نصوصنا امتلاء بالطموح الجمالي ، تلك التي تجد أن من الضرورة القصوى ان تطبع العملية الحكائية بطابعها .

تقدم «قصة قصيرة جداً» لهنغواي نفسها بصفاتها متكاملة على نحو استثنائي . ويبدو أسلوب هنغواي الاليف الذي سماه جيرار جينيت «سلوكياً» ، وهو يمحو ذاته فيقدم لنا محض حكي . يلتقي فتى بفتاة - لقاء فاتناً كما يقولون في هوليد - فيتحابان ويخططان للزواج ، غير ان اندلاع الحرب يفصل بينهما . وأخيراً تتسبب في هزيمتهما قوى ضارية ، هذه هي القصة . أليست هي شريحة شبه - طبيعية من الحياة التي غالباً ما تبدأ مثل قصص الجنيات : «كان يا ما كان في قديم الزمان . . .» وتنتهي بنفي صيغة قصص الجنيات : «لم يذوقوا بعدها طعم هناء العيش» ، النفي الذي يعلن عن الوضع الواقعي أو الطبيعي للنص ؟ ولكن هنا توتراً أصلاً بين الشكل المفتوح لشريحة الحياة ، وبين الخاتمة الرائعة لحكاية الجنيات ، يظهر بوضوح لو قارنا تطور الزمن الحكائي بحركة النص . ويمكننا القيام بذلك على نحو أولي بتفصيل ساعات الزمن الحكائي وأيامه وأسابيعه في مقابل

فقرات النص ومقاطععه . فأبطأ المقاطع هو الأول : ذات ليلة ،
والثالث : رحلة إلى دويومو ، وأسرعها الرابع : الزمن الذي قضاه
في الجبهة ، والسادس : زمن لوث في بوردينون . والسابع أو الأخير
هو الذي يحمل لوث إلى نقطة اللانهاية مع كلمة «أبدأ» .

هكذا يزيد السرد من سرعته باستمرار ويحقق ذروة تأثيره
باستعمال الألفاظ غير المحددة في المقطع الأخير . لا بد أن النص
اكتفى ، بسهولة بنقل حقيقة ان الرائد لم يتزوج «لوث» في الربيع ،
ولكنه يشعر بضرورة أن يضيف « ولا في أي وقت آخر » ، تماماً مثلما
هو مضطر إلى استعمال كلمة « أبدأ » في الجملة التالية . وثمة شيء ما
قصاصي يجري هنا . وكأن الخطاب يريد أن يثار لنفسه من
الشخصية ، لماذا ؟

قبل محاولة الإجابة عن هذا السؤال ، يجدر بنا أن ننظر في بعض
الملامح الأخرى في علاقة النص / الحكى . منذ المقطع الأول
فصاعداً ، يمكن ان نلاحظ ان لإحدى الشخصيتين في الحكى اسماً
في النص ، فيما يشار إلى الثانية بضمير دائماً . لم هذا ؟ نجد
الجواب حين نربط هذا الجزء بملامح أخرى لعلاقة النص / الحكى .
فالنص متكتم كما رأينا وكأنه لا يريد «ان يهذي خلال ذلك الوقت
الثرثار السخيف» . غير انه متكتم بشأن بعض الأشياء أكثر من
غيرها . ففي المقطع الاول - يتم تقديم شخصية الذكر في الجملة
الاولى ، بينما تظهر لوث في المقطع الخامس . ونعرف حين تجلس
على السرير انها «كانت ندية ونضرة في الليل الحار» . لماذا هذه المعلومة
عن درجة حرارتها ؟ أنها هي الممرضة ، وهو المريض . وفي الحقيقة

فهذه المعلومة لا تخص ما تشعر به على الإطلاق ، بل تخص كيفية ظهورها له . ويصمت النص تماماً عن كيفية شعوره بنفسه ، برغم التلميح بأنه يجد برودتها جذابة ، اما كيف يبدو لها ، أو كيف تشعر ازاءه ، فقضايا غير ذات صلة . وهذا تكتم انتقائي . اننا نرى ذاتياً ما يراه (كما يوحي الضمير الشخصي) ، في حين نرى لوث على نحو اكثر موضوعية (كما يوحي اسم العلم) . وآخر تلميح في المقطع الأول يشير إلى انها كانا يتبادلان الحب حيثئذ هناك . غير ان النص المتكتم يحمل القارئ مسؤولية ردم تلك الفجوة الصغيرة في الحكى .

يمكن إقامة قضية وجهة النظر هذه التي يتبناها النص بوضوح اكثر باستعمال نوع من اختبار عباد الشمس الذي طوره رولان بارت . فلو اعدنا كتابة النص باستبدال ضمير الشخص الأول بضمير الشخص الثالث ، لأمكننا القول ما إذا كنا معنيين بما يسميه رولان بارت «النظام الشخصي» أو لم نكن ، اي القادمة ، أو قص الشخص الأول (انظر «مدخل إلى التحليل البنيوي للسرد» في «الصورة - الموسيقى - النص» ص ١١٢) . في حالة «قصة قصيرة جداً» حيث لدينا شخصيتان بضمير الشخص الثالث لهما نتائج متساوية بوضوح ، فيجب ان نعيد كتابة القصة مرتين لكي نعثر على ما نريد ان نعرفه . وفي الحقيقة تتم تسوية هذه القضية نهائياً بعد المقطعين الأولين اللذين اقدمهما هنا كاملين .

المقطعان الأولان من «قصة قصيرة جداً» بعد اعادة كتابتهما ، وقد تحول الضمير «هو» إلى الضمير «انا» :

«ذات مساء حار في «بادوا» حملوني إلى السطح فاستطعت ان اطلّ على المدينة من الأعلى . كانت السحب التي تقذفها المداخلن تلتقي في السماء ، وبعد فترة من الزمن خيم الظلام وظهرت الأضواء الكاشفة وهبط الآخرون وأخذوا معهم الزجاجات ، فاستطعت انا ولوث سماعهم من الاسفل وهم في الشرفة . جلست لوث على السرير كانت ندية ونضرة في تلك الليلة الحارة .

بقيت لوث مدة ثلاثة شهور في الواجب الليلي . سرّهم ان يدعّوها تقوم به ، وحينما أجروا العملية لي ، هيأتني لطاولة العمليات . وتبادلنا دعاية عن صديق أو حقنة . وقد بقيت تحت التخدير منتبهاً إلى نفسي حتى لا أهذي خلال ذلك الوقت الثرثار السخيف ، وبعد ان صرت قادراً على القيام بعكازتين تعودت ان أقيس حرارة المرضى حتى لا تنهض لوث عن السرير ، لم يكن هناك الا القليل من المرضى . وكانوا جميعاً على معرفة بعلاقتنا . كانوا جميعاً يحبون لوث ، وحين عدت ماشياً عبر الصالات فكرت ان لوث في سريرى .

المقطع نفسه - وقد تحول فيه صوت « لوث » إلى « انا » :

«ذات مساء حار في «بادوا» حملوه إلى السطح فاستطاع ان يطل على المدينة من الاعلى . كانت السحب التي تقذفها المداخلن تلتف في السماء ، وبعد فترة خيم الظلام وظهرت الاضواء الكاشفة . هبط الآخرون وأخذوا معهم الزجاجات فاستطعت انا وهو سماعهم من الاسفل وهم في الشرفة جلست على السرير . كنت ندية ونضرة في تلك الليلة الحارة .

بقيت مدة ثلاثة شهور في الواجب الليلي ، سرّهم ان يدعوني أقوم به . وحينما أجروا العملية له هيأته لطاولة العمليات ، وتبادلنا دعابة عن صديق أو حقنة ، وقد ظل تحت التخدير منتبهاً إلى نفسه ، حتى لا يهذي خلال الوقت الثرثار السخيف . وبعد أن صار يقوى على القيام بعكازتين ، تعود ان يقيس حرارة المرضى حتى لا أنهض عن السرير . لم يكن هناك إلا بقليل من المرضى وكانوا يحبونني ، وحين عاد ماشياً عبر الصالات ، فكرت أنني في سريرى .

يتحول الضمير «هو» إلى «أنا» تحولاً تاماً أما «لوث» فلا يمكن تحويلها . وفي ثاني الصياغتين يدخل الشخص الأول الخطاب بفظاظة صادمة ، ما دامت الجمل السابقة عليه قد كتبت من وجهة نظر مريض ذكر . ويصير التأكيد أكبر في آخر جملة من المقطع الاول التي كتبت لكي تشير إلى الكيفية التي ظهرت فيها لنفسها ، غير أن الجملتين الاخيرتين في المقطع الثاني من ثاني الصياغتين اكثرت استحالة ، لأنها مكتوبة بضمير الشخص الأول لكي نخبرنا كم كانت محبوبة ، ولتصف أخيراً ، افكاره عنها . في هذه الصياغة الثانية هناك توتر بين زاوية الرؤية والضمير الذي استخدمه الصوت . وفيها يفقد الخطاب تماسكه . لكن الصياغة الاولى متماسكة تماماً لأنها يتطابق فيها الصوت والرؤية . فهو السرد الذي يروي لنا إلى النهاية . ان قص الشخص الثالث في النص الاصلي هو قناع ، تنكرت به ذاتية زائفة ألبسه اياها النص لتحقيق غاياته البلاغية .

خطاب هذا النص ، كما قلت ، يمتاز بتكتمه ، غير ان هذا التكتم يقابله قدر معين من الثرثرة في الحكى . هو بالطبع ، لا يريد

ان «يهذي» لكنها يريدان «كل شخص أن يكون على معرفة بعلاقتها». في الجملة إذن تضمنين : فهي التي تريد للاخبار ان تنتشر . وما من خطاب مباشر هنا على الاطلاق ، بل ان هناك مقطعين مكرسين للرسائل ، ومقطعاً لرواية النزاع الذي دار بينهما . هنا أيضاً التكتم يجاور الثرثرة . تكتب لوث له رسائل كثيرة ، وهو في الجبهة ، غير ان النص لا يقول انه كتب لها . رسائلها متكررة ومبالغ فيها . ان اسلوب الخطاب يصير هنا وعلى غير عادة متميزاً بكمال الانقطاع^(١) Paratactic - حتى بالنسبة إلى همنغواي - حين تقدم رسائلها بصراحة ، «كانت جميعها تتعلق بالمستشفى ، وكم احبته ، وكيف يستحيل عليها ان تواصل حياتها بغيره ، ومدى وحشة افتقارها اياه ليلاً » . تكرار السؤال عن الكيفية ، والمبالغة في الاستحالة والوحشة ، وواوات العطف تكشف كلها عن اسلوب نشري غير موفق ، حتى دون الاقتباس المباشر . وفوق كل شيء ، فهي تشير إلى غياب التكتم الذي هو نذير شؤم .

لا يَصُورُ لنا النزاع في النص ، بل يُلَخِّصُ لنا «الاتفاق» الذي يسببه ، جزئياً في الأقل ، وهو يأخذ شكل سلسلة من الشروط التي يجب ان يحققها لكي يتمكن من طلب يدها للزواج . ومن الغريب تصوير هذه الشروط لا بوصفها اشياء من «المفهوم» انه سيقوم أو لا يقوم بها فقط ، بل ايضاً بوصفها اشياء يريد ولا يريد القيام بها . فهو

(١) المقصود ترابط الجمل وترادفها بغير أداة ربط ، وهذا شيء قريب مما يسميه البلاغيون العرب كمال الانقطاع (الترجم) .

«لا يريد أن يرى اصدقاءه أو أي شخص آخر في الولايات المتحدة .
الحصول على وظيفة والزواج فقط» ، ليس من الصعب تخيل رجل
يريد ان يتجنب اصدقاءه ، وان يعمل وان يظل متزناً ليسترضي امرأة
لكن الصعب تخيل وجود أي كائن بشري لا يريد ان يرى اصدقاءه أو
أي شخص آخر بِمَ لا يريد ؟ ولمَ أي شخص ؟ يبدو ان النص
يتحدث عن الحكي بطريقة غريبة جداً هنا . وهذا ليس مجرد تكتم ،
بل سخرية ، وثمة تضمين قوي هو كونه مكرهاً ، ومضغوطاً عليه ،
بل متهماً في ذكوره . ولم نسمع شيئاً عما إذا كانت هناك أية شروط
مفروضة على لوث .

وأخيراً تصل منها آخر رسالة ، وفي نقلها يسمح النص بوضوح
لإسلوب لوث النثري بالاشراق مرة أخرى ، ويكتمل بتكرار العبارة
المرعبة عن المساواة بين «فتى وفتاة» في علاقتهما ، والتشبيح^(٢) المبالغ
فيه بجمال في عبارة «توقعت على نحو غير متوقع تماماً» . ان سلوكها
يناقض كلماتها . فرعها الحقيقي ، الذي كشف عنه النص المتكتم فيما
سبق ، يتوهج هنا حين يكمل خطابها الشائن سلوكها الغادر .

لكن كيف تصرف حين كانت تكتشف امجاد الحب اللاتيني ؟ لم
يقل شيئاً Nihil dixit هنا يحتفظ النص بما نستطيع أن نراه الآن بوضوح
بوصفه تكتماً رجولياً على نحو خاص . فهل شرب ؟ هل رأى
اصدقاءه ؟ أو أي شخص آخر ؟ هل أراد أن يراهم ؟

(٢) التشبيح تعريب مقترح لكلمة cacophony ، تنافر الأصوات في الكلمة أو العبارة ، وقد عدّه
البلاغيون العرب جزءاً من المعازلة . (المترجم) .

لسنا نعرف . لكننا نعرف ، فضلاً عن ذلك ، طيشه في سيارة الأجرة في متنزه «لنكولن» والنتيجة التي ترتبت عليه . أن النص هنا كريم ورجولي إلى درجة التصريح بذلك بالطبع . لكننا نعرف أيضاً أن هذا خطأ لوث ، وليس خطؤه . فقد أصابت صميم قلبه ، ثم «بعد فترة من الزمن» أصابته هذه الفتاة البائعة في مكان أكثر حيوية . هنا يتركها الخطاب كليهما شقيين ، لكنه يجعل لوث المسؤولة بصراحة عن هذا الشقاء .

فما الذي يجعله الخطاب منه ؟ المريض طبعاً . انه دائماً مغلوب على أمره ، فهو يُحقن ، وتُجرى له عملية ، ويرسل إلى الجبهة ، وليس إلى الوطن ، ولا يريد شيئاً ، ويقرأ الرسائل . جريح في البداية ، وجريح في النهاية ، ضحية امريكية : مهذب ، متكتم ، لا فعل له سوى انتظار مصادفة . من المألوم إذا ظلت مصادفاته تأخذ شكل نساء ؟ حقاً من ؟ خطاب من هذا ؟ قصة من ؟ عالم من ؟ بالطبع عالم همغواي الذي علّم أجيالاً بكاملها من القراء الذكور ان يستعدوا لعالم قد يكون الرجال فيه اصدقاء لك ، اما النساء فهنّ بالتأكيد حقنٌ .

ترك القصة بطلها جريحاً جرحاً جنسياً ، بالمعنى الحرفي ، نتيجة اتصاله بامرأة . ومن السرير في «بادوا» حتى مقعد سيارة الأجرة الخلفي في متنزه لنكولن يُحمَل بطلنا من جرح إلى جرح . لم نسمع نبرات صوته ، ولا تنغيم نشره ، ولا ينبغي لنا . النص يتحدث معه . صوت النص صوته ، وتكتم النص تكتمه ايضاً . وبهذا . يجب ان ننظر مرة أخرى إلى فقرة في المقطع الثاني :

« تبادلنا دعاية عن صديق أو حقنة ، وقد ظلّ تحت التخدير
منتبهاً إلى نفسه حتى لا . . . » .

لسنا ندري حتى هذه النقطة في الجملة الثانية ان هناك تغيراً عن
ذلك الموضوع الذي انتهت به الجملة السابقة . ولغة الاحتباس
الفموي تتطابق تماماً مع لغة الاحتباس الشرجي . الثثرة Logorrhea
والاسهال diarrhea كلاهما مربك . والحقن enemases وعدو محقق
بالعداوة enemies^(٣) والهذيان باي شيء في ذلك الوقت الثرثار
السخيف لا يقل سوءاً عن الافراغ المجاني من القناة الهضمية . وكما
قال همنغواي في مناسبة أخرى «اذا تحدثت عن شيء ، فقدته » .

المسألة الجوهرية في هذا النقاش ان النص يكشف المبدأ الذي
يختفي وراء أسلوبه الشرطي المتكتم من خلال الكشف عن محنة حيادية
ومساوية في فكرة الافراغ المفرط لمادة كلامية أو برازية . انه اسلوب
احتباس شرجي اذن بطريقة حرفية مذهلة . ومن خلال هذا الاسلوب
يقدم لنا النص درساً عن المرأة . فلوث في البداية تعطي البطل
المحتبس حقنة بالمعنى الحرفي للكلمة ، ثم تؤنثه مجازياً وتمسخه إلى
امرأة ، بجعله يتنكر للكحول والأصدقاء وكل متع الحياة . وتطلق
الفتاة بائعة المواد الكهربائية رصاصة الرحمة الحرفية على قدراته الجنسية
المتضررة مجازياً .

ما دمنا بلغنا هذا الشأو في التحليل السيميائي ، فيمكننا ان نبدأ

(٣) في الكلمات جناسات لا يمكن نقلها الى العربية الا تقريباً . والجدير بالذكر ان المؤلف
اغفل جناساً آخر في تحليله يشترك مع الثثرة والاسهال في شكله اللغوي والتأويلي . وهو
السيلان gonorrhoea الذي هو ايضاً انفلات احتباس بصاب به البطل في آخر
القصة - (المترجم) .

بتميزه تميزاً أدق عن تأويل النقد الجديد . وينبغي ان نبدأ بالاقرار بأن المنهجين يشتركان بعدد من الايحاءات التأويلية . وينبغي ان نعترف أيضاً انه ما من تحليلين سيميائيين أو تفسيرين يتثمان إلى النقد الجديد يمكن ان يكونا في حالة مطابقة . ويمكن ارجاع الاختلافات الاساسية بين هذين المنهجين النقيدين إلى مفاهيمهما المختلفة عن موضوع الدراسة : فهي عند النقد الجديد ، العمل ، وعند السيميائي النص . و « قصة قصيرة جداً » من حيث هي عمل ينبغي ان تعدّ عملاً مكتملاً ، موحداً ، اخذ شكل موضوع جمالي ، أو ايقونة لفظية . والنتائج التعليمية التي ينطوي عليها هذا الشيء مسألة مهمة .

ان الطالب الذي يؤول « قصة قصيرة جداً » من حيث هي عمل ، موضوع في موضع مثير . فهذه القصة ، مثل كثير من قصص همنغواي الأولى ، تقدم شخصية الذكر على نحو ايجابي ، وشخصية الانثى على نحو سلبي . وفي الحقيقة فهي تنطوي على اشياء ايجابية عن الذكورة وأشياء سلبية عن الانوثة . وتقوم بذلك كما اوضح تحليلنا السيميائي ، من خلال تصوير بعض السمات الخاصة ببنية قيمة . الخطاب يدعم شخصية الذكر ، الطيب ، الوفي ، الكتوم ، من خلال منظور الشخص الاول الخفي ، ومن خلال اشتراك اسلوبه بالدعوة لهذه القيم . اما المرأة السيئة ، الخائنة ، المهذارة ، فمنبوذة . حتى وجهة النظر الثابتة بعناية تنتهك في المقطع الاخير ، وبذلك يتتبع الراوي أثر لوث إلى الأبد ، ليطمئننا انها لم تتزوج من الرائد لا « في الربيع ، ولا في اي زمن آخر » . غير ان سيطرة همنغواي على نصه ، هي في اغلب الاحوال ، كبيرة إلى حد تحول الغضب في لبّ القصة

إلى ما يمكن ان نعه نثراً صقيلاً بارداً للفنان اللاشخصي الخالص .

هنالك بلا ريب غضب وراء القصة سنعيه بعد قليل انتباهنا .
اما الان فينبغي ان نمضي في متابعة الطالب الذي واجه هذه القصة في صورة «عمل» يجب تأويله . ومفهوم «الطالب» واحد من التجريدات المتعالية التي نقبلها في أول فرصة سانحة ثم غالباً ما نندم على هذا القبول . ونستطيع ان نبدأ بتفكيكها حيث نذكر أنفسنا أن الطلاب جنسان . ويقرأ الطلاب الحقيقيون هذه القصة بطرق مختلفة . فيتعاطف أغلب الذكور مع البطل ، ويتقدون لوث انتقاداً شديداً كما يريد لهم الخطاب تماماً . بينما تحاول كثير من القارئات الإناث أن يقرأن القصة متعاطفات مع لوث ، وموجهات اللوم إلى الأحداث على «ضعف» الشاب ، أو وضع العالم . وهذا تأويل ممكن ، غير أن النص لا يؤيده . وهكذا فإن على الطالبة الانثى إما أن «تسيء قراءة العمل» (اي انها يجب ان تقدم أضعف التأويلين تأييداً) أو أن تقبل صفة أخرى لإحترامها لذاتها من حيث هي امرأة . فإذا ووجهت المرأة بهذه القصة في صف تنافسي ، تعرضت إلى وضع حرج . لأنها ستكون ، في الحقيقة ، في قيد مضاعف .

الراوي من خلال معايير النقد الجديد ، لا شخصي وموثوق . الكلمات على الصفحة هي كل ما لدينا ، وهي تحدثنا عن امرأة ثرثرة خائنة لم تكن تستحق حب شاب وفي . وقد اقترح التحليل السيميائي بديلاً عن هذه النظرة . اذ حين يُنظر إلى هذه القصة بوصفها نصاً يقدم حكياً ، فانها تكون بعيدة عن الإكتمال بمعنى أن هناك فجوات في الحكى ، وتكتماً في النص ، واستعمالاً متضارباً إلى حد كبير لسرد

الشخص الأول الخفي . في النص علامات غضب وتوق إلى الانتقام توحى ايضاً ، لا بوجود مؤلف لا شخصي عليم ، بل انسان منحاز متصدع - مثل سواه من الناس - فيما وراء الكلمات على الصفحة .

وبوصفها نصاً ، تشير هذه القصة إلى نصوص أخرى : إلى حكايات الجنيات بغير تحديد ، وإلى قصص الخديعة الأخرى ، (مثل ترويلوس وكرسيدا ، التي يؤدي فيها ديوميديز الاغريقي دور الرائد الايطالي) ، وإلى القصص الأخرى التي تحيط بها في كتاب همنغواي «في زماننا» . غير انها يجب ان ينظر اليها بوصفها نصاً بين مجموعة معينة من النصوص التي كتبها همنغواي والتي تقدم مادة حكاية مشابهة جداً . واذا اتبعنا ترتيباً زمانياً - تاريخياً ، فإن هذه الحكايات هي مخطوطة بعنوان «شخصي» (انظر : مخطوطات همنغواي ، بنسلفانيا ١٩٦٩) ، والفصل العاشر من كتابه «في زماننا» (طبعة باريس . عام ١٩٢٤) ومسودات مختلفة لرواية طبعت فيما بعد بعنوان «وداعاً ايها السلاح» عام ١٩٢٩ . كل هذه النصوص تولد حكايات تركز على مرضية في مستشفى ايطالي ، ويمكن توليد حكي آخر ايضاً من رسائل همنغواي ، ومن مختلف النصوص الأخرى ، بما في ذلك المقابلات مع المشاهير . في كل هذه النصوص يلتقي شاب في التاسعة عشرة من العمر يعمل في الصليب الأحمر الأمريكي اسمه آرنست همنغواي بمرضة في الصليب الأحمر اسمها آغنس حنه فون كوروفسكي ، وهي امرأة أمريكية في السادسة والعشرين من العمر ، في مستشفى في ميلانو ، فيتحابان ، تدعوه «صغير» ويدعوها السيدة «صغيرة» . وحين تتطوع للخدمة في فلورنسا ، خلال تفشي نزلة الانفلونزا - يكتب لها رسائل كثيرة . (يقول كارلوس بيكر في كتابه

«آرنست همنغواي ، نيويورك ١٩٨٠ ، ص ٧١» : كان يكتب لها كل يوم احياناً رسالتين في اليوم الواحد ، وكانت تجيب متى اتاحت لها واجباتها الكثيرة) . ويستمران في المراسلة ، حين تنتقل إلى «تريفيسو» بالقرب من «بادوا» لتقدم العون في معالجة وباء آخر . ويتجول هو في ايطاليا ، لكن جراحه تمنعه من العودة إلى الجبهة . ويرى اغنس قبل رحيله من ايطاليا إلى الولايات المتحدة بزمان ، ويصف إحدى هذه الزيارات في رسالة إلى صديقه «بل سميث» :

«لكن أنظر أي نوع من الفتيات لديّ : أسرفت مؤخراً في الشرب - حوالي ١٨ قدح مارتيني في يوم واحد - وقبل أربعة أيام تركت المستشفى وركبت على ظهر شاحنة لمسافة ٢٠٠ ميل عن الجبهة ، متغيباً دون اجازة رسمية لأزور بعض الاصدقاء .

وذهبت في السيارة العسكرية إلى تريفيسو حيث تعمل السيدة (اغنس فون كوروفسكي) في المستشفى الميداني . هل كانت قد سمعت بشربي للكحول ، ولم تلق على مسمعي محاضرة ؟ لم تفعل .

قالت : «يا صغير اننا سنكون شركاء ، لذلك إذا كنت ستشرب ، فسأشرب أنا أيضاً ، وبالكمية نفسها » . وجاءت ببعض الويسكي اللعين ، وصبت منه شرباً صرفاً ، ولم تكن قد شربت من قبل اي شيء سوى الخمر ، وانا اعرف ماذا يعني النبيذ لها . لكن ذلك اوقفني في الحال . انها لفتاة ، يا بل ، وأنا أشكر الله انني أصبت لألتقي بها . وبرغم انني لا استطيع ان أرى بوضوح ما تراه ، فأنا ارى بشيء من قصر البصر ، انها تحبني يا بل . لذلك سأعود إلى أمريكا وأبدأ بالعمل الجاد . تقول اغ (اغنس) اننا سنتمتع

بوقت رائع ما دمنا فقيرين ، ويمكن تدبر امر فقرنا عدة سنوات مع بقائنا سعداء بشكل عام . ولذلك فان قصارى ما نستطيع الآن هو طلب حد أدنى من العيش لشخصين وارتب ستة أسابيع أو نحوها بما يكفي في الشمال ، وأطلب منك اسداء خدمة لي كمرافق للعريس (best man) . لماذا يا رجل ، لدي فقط خمسون عاماً ولا أريد ان أضيع منها سنة ، في حين أن كل دقيقة تمر دون ان اكون معها تضيع . » . (كارلوس بيكر ، ارنست همنغواي : الرسائل المختارة ، ١٩١٧ ، ١٩٦١ نيويورك ، ١٩٨١ ص ٢٠) .

حين يغادر ارنست ايطاليا من «جنوا» في كانون الثاني ١٩١٩ لم تحقق العلاقة بينها اتصالاً جنسياً (استناداً إلى ما تقوله اغنس كوروفسكي نفسها ، والحكم الفاصل لميشيل راينولدز ، الذي ينقلها في كتابه «حرب همنغواي الأولى» (برنستون ١٩٧٦) وكارلوس بيكر الذي يناقش هذه الأحداث في كتابه «ارنست همنغواي : سيرة وحياة» (نيويورك ١٩٦٩) . وفي الواقع يعود همنغواي إلى الوطن معتقداً انه حصل على وظيفة تذلل صعوبة حياة شخصين ، لأن اغنس سوف تعود وتتزوج منه . ولا يمكن تحديد ما كانت تفكر فيه في ذلك الحين .

في الوطن التقى ارنست كثيراً من اصدقائه ، وحضر الكثير من الحفلات ، وبعد احدى هذه الحفلات في بيت والديه تعثر همنغواي واخته الكبرى وهما يغلقان باب المنزل بجسدين لصديقين غائبين عن الوعي لشدة السكر . فيتفقان على انّ الاحتفالات الايطالية قد زادت عن حدها . كان ما زال بلا وظيفة منتظمة حين وصلتته رسالة من

اغنس في اذار ١٩١٩ . وهذه هي الكيفية التي تصف بها اخته مارسيلين وقع الحدث عليه : « كان ارني ينتظر البريد أياماً . وكان في انتظاره مهتاجاً وحاداً . ثم وردت الرسالة وبعد ان قرأها ذهب إلى السرير ، واعتلت صحته مرضاً . في البداية لم نعرف ما الذي جرى لارني . لم يكن متجاوباً مع العلاج الطبي ، فأصيب بالحمى . كان ابي قلقاً عليه . ذهبت إلى غرفة ارني لارى ان كان في قدرتي في تقديم العون له . فقذف ارني الرسالة في وجهي . وقال لي من أعماق حزنه : -

- اقرأيها . كلا سأخبرك

ثم استدار بوجهه إلى الحائط واعتراه المرض جسدياً عدة ايام ، لكنه لم يذكر الرسالة مرة أخرى .

لم تكن آغ لتعود إلى امريكا . كما اخبرني ارني ، بل ستتزوج رائداً ايطالياً بدلاً من ذلك .

تحسنت صحة ارنست بعد فترة من الزمن ، وعاد باصدقائه مرة أخرى (مارسيلين همغواي «مع آل همغواي» بوسطن ١٩٦٢ ص ١٨٨) .

وفي نهاية نيسان استرد عافيته بما يكفي للاستهزاء بوضعه في رسالة إلى زميل في الصليب الأحمر : « انني رجل حر . وهذا يشملهن كلهن بما في ذلك اغنس ، يا الهي لم تعتقد يا رجل انني سأتزوج واستقر ، أليس كذلك ؟ (بيكر ، الرسائل المختارة ، ص ٢٤) . لكنه قبل ذلك كان قد كتب إلى ممرضة أخرى من ايطاليا ، هي إلزي مكدونالد ، « يخبرها الأخبار مضيفاً إليها انه حين نزلت اغنس إلى الأرض في ميناء نيويورك عائدة إلى الوطن ، تمنى لو انها تتعثر على

الرصيف ، فتقتلع كل اضراسها الأمامية » (بيكر ارنست همنغواي ص ٨١) .

وفي حزيران تلقى رسالة أخرى من اغنس تخبره فيها ان العائلة الارستقراطية لصديقها الملازم الإيطالي (هذه هي رتبته الحقيقية) قد حرمت عليها الزواج ، لذلك فإنها ستعود دون ان تتزوج . ولم يرد ارنست على هذه الرسالة ، لكنه كتب لصديق في وحدة الإسعاف عنها : -

«تلقيت أمس رسالة حزينة جداً من اغ بعثتها من روما . لقد تخاصمت مع صديقها الرائد ولقد استبد بها الغضب ، وتقول انني لا بد أن أشعر بالانتقام لما فعلته بي .

يا للصبية البائسة اللعينة . انني آسف عليها بحق . لكنني لا أستطيع فعل شيء . لقد أحببتها ذات يوم ، فخدعتني ، ولست ألومها . غير أني قررت أن أكوي ذكراها واحرقها بالمرح الدائم والنساء الأخريات وقد انتهى الان كل شيء » (بيكر ، الرسائل المختارة ، ص ٢٥) .

لم تنته بعد هذه الحكاية التي نؤلفها من نصوص مختلفة . فهي تستمر زمناً آخر . وبعد ان يتزوج ارنست من امرأة بعمر اغنس وينتقل إلى باريس ، معتمداً في عيشه على دخلها تقريباً ، يكتب رسالة ودية إلى اغنس ويتلقى منها رداً ودياً في كانون الأول ١٩٢٢ .

«لقد كان في الطريقة التي انتهت بها رفقتنا بعض المראה كما تعرف . . على أية حال ، لقد كنت اعرف دائماً انها ستعود إلى مجراها الصحيح في النهاية . وانك ستدرك انها أفضل الطرق ، ويجب ان تقتنع بأن مما يهون الامر عليّ انك متزوج من هادلي» (بيكر : ارنست همنغواي ، ص ١٣٦) .

بعد شهور قليلة يكتب مخططاً لمجموعة من الصور القلمية التي ستنشر عام ١٩٢٤ بعنوان « في زماننا » ، وقبل ان يسلم النسخة النهائية إلى مطبعة « الجبال الثلاثة » في باريس (تاريخ التأليف غير معروف) كان قد بدأ بكتابة مسودة بعنوان (شخصي) . وتوجد منها نسخة بقلم الرصاص في اوراق همنغواي . ويذكر الدليل الذي أعده فيليب يونغ وتشارلمان لمخطوطات همنغواي انها تبدأ بالكلمات الآتية : « ذات مساء حار في ميلانو حملوني إلى السطح » (مخطوطات همنغواي ف ١١) ، أما في المجلد المطبوع ، فقد أعيدت كتابة هذا المخطط في ضمير الشخص الثالث ، وظهرت بوصفها الفصل العاشر من كتاب « في زماننا » متطابقة مع ما نعرفه الآن تحت عنوان « قصة قصيرة جداً » . غير انّ الممرضة تدعى « آغ » بدلاً من « لوث » والمستشفى في ميلانو بدلاً من بادوا . وبايجاز يمنحنا هذا النص حكاية اقرب إلى الحكاية التي نستطيع تأليفها عن همنغواي نفسه استناداً إلى الرسائل والوثائق الأخرى من النسخة المتأخرة عنها ، وحين تمّ ترتيب الطبعة الأمريكية من « في زماننا » وضعت الصورة القلمية الأصلية الصغيرة « في زماننا » لكي تفصل بين القصص الاطول في المجلد الجديد وبين مجموعتين أصليتين كانتا في طور الاعداد لترقى إلى مصاف القصص . بهذه الطريقة صارت الصورة القلمية العاشرة « قصة قصيرة جداً » وتحولت « آغ » إلى « لوث » « وميلانو » إلى « بادوا » . لقد اجريت التغيرات لتجنب مظاهر التشهير الممكنة لأن « آغ » شهيرة فهي اختصار لـ « أغنس » كما يقول همنغواي (مناقشاً طبعة عام ١٩٣٨ من قصصه الكاملة . انظر : بيكر ، الرسائل المختارة ص ٤٦٩) .

لكن همنغواي كان ما يزال يفكر بهذه الحادثة ، فبدأ رواية بعنوان «برفقة الشباب» خطط ان يتابع البطل نيك آدامز في مغامراته كسائق اسعاف «في قصة حب مع ممرضة تدعى آغنس» بيكر : آرنست همنغواي ، ص ١٩١ . توقفت هذه المخطوطة عند الصفحة ٢٧ ، حين كان نيك في قطعة نقلية تتقدم إلى اوربا : لكن همنغواي استمر في التفكير بهذه الحادثة عن شبابه حتى حول أخيراً آغنس إلى كاترين باركلي وأقرها بطله في روايته «وداعاً ايها السلاح» .

إذا كثرت النصوص ، كثرت الحكايات . فما الذي نستطيع ان نقوله عنها ؟ قبل كل شيء من الواضح اننا غير معنيين بفنان حيادي يؤلف شقائق جمالية متشابهة هنا ، بل بإنسان عنيد يحاول أن ينتج نصوصاً تشق طريقها دون اعتراض كأعمال ، معتمداً في مادته على اكثر وقائع حياته ألاماً . وما الذي يجب ان نفعله ، كمؤولين ، عند تغيير مكان الحكاية من ميلانو إلى بادوا ، ما دام لم يتغير شيء آخر ؟ لكل مدينة ايطالية كنيستها ، واسم بادوا أو ميلانو موجود لكي يولد بخصوصيته الواضحة «اثر الواقع» كما يدعو رولان بارت ، وان يكن الاسم الدقيق للمدينة غير مهم . للحكاية القصصية بالطبع رواؤها الذي نادراً ما تمتلكه الواقعة الخارجية ، وشبقها الذي يمتد إلى ما وراء الاحداث التي ينشأ عنها ، وبالامكان الآن ملاحظة الحاجة إلى إضافة الشهوانية إلى أمر كان في حقيقتها قصة «فتى وفتاة» . كلمات لوث هذه عن «علاقة فتى وفتاة» كلمات عبثية حين تكتبها امرأة بقيت نائمة في السرير في الوقت الذي يقوم فيه حبيبها المعوق باداء عملها (قياس حرارة المرضى) في المستشفى بدلاً منها ، وبوصفها كلمات آغنس فون كوروفسكي - سواء قالتها حقاً أو لم تقلها - فقد تكون دقيقة .

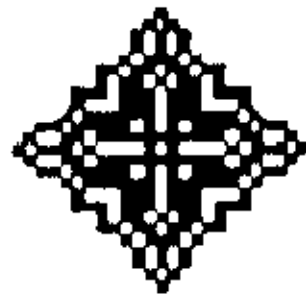
يمكننا ان نلاحظ ان « الصغير » في الحياة الحقيقية لم يعد إلى الجبهة ، لكنها هي تطوعت لإبداء العون في الوباء . ولقد كتب لها بقدر ما كتبت له . وفي احدى المرات وصلتها خمس رسائل منه في رزمة واحدة (بيكر : آرنست همنغواي ص ٧١) والسيلان الذي هزّ أبا همنغواي هزاً عميقاً إلى حدّ انه اعاد نسخ كتابه «في زماننا» إلى الناشر بالبريد ، قائلاً انه «لن يسمح بمثل هذه البذاءة في بيته » (مع آل همنغواي ص ٢١٩) كان تليفياً واضحاً ، ولا نستطيع الا التخمين بصدد «صديق أو حقنة» .

يستجيب النص الذي انتجه همنغواي إلى عملية تحفيز مزدوجة . فهو يريد ان يكون فناً ، ان يكون عملاً مكتملاً بذاته . لكنه ايضاً يريد ان يعيد كتابة الحياة ، ان يجعل بطله البديل عاشقاً اكثر انتصاراً ، وجندياً اكثر نشاطاً ، وانساناً اكثر تضحية مما كان المؤلف نفسه .

أين يترك هذا ناقد النصوص الأدبية ، ومعلمها وطالبها ؟ أرجو أن يتركهم متشككين ومرنين . ولقد اخترت نص همنغواي هذا للنقاش لأنه قصة قصيرة جداً ، ولانه اثارني منذ أن قرأته للمرة الأولى قبل التخرج . وبدأت بدراسته دون ان أعلم بما سأجده فيه . وقد قمت بالتحليل الادبي أولاً ، ثم الدراسة الأدبية . ولم يكتمل عملي . ونصي ناقص . ليكن . وربما لم يتحقق هدفي أيضاً ولأُصرّح هنا ، انه أيضاً عرضة لسوء التأويل .

لا أقول اننا نطرح البراعة النقدية التي تعلمناها من النقاد الجدد ، وبالتأكيد لن أتخلّى عن موقفني . لكنني اريد ان اقول اننا

نقرب من القصص بوصفها نصوصاً تتخللها الشفرات أكثر مما هي اختلاقات شكلية ، ويبدو لي أنّ المدخل السيميائي يتيح للناقد والمعلم والطالب والقارئ مجالاً فكرياً أوسع ، وحرية أكبر ومسؤولية أجسم ، مما يتيح المدخل التفسيري المجرد . ليس نص همنغواي هذا أعظم قصة رويت ، ولا مثلاً فظيماً ، بل هو صورة مصغرة ، ونموذج من كل القصص . أفضل ممن كتبه ، لأنه اجتهد بجعله على هذا الشكل ، لكنه ما يزال يتصدع ، ما يزال اتصالاً يفحص ويوزن ، وليس صنماً يُعبد . وكل أشكال الصنمية ، سواء أكانت في الآلهة ، أم في الناس ، أم في الأعمال الأدبية ، تعلمنا أسوأ الدروس ، أن نركع ونسجد حين يجب علينا بدلاً من ذلك ، أن نتفحص كلّ شيء بحرية وجسارة لكي نتج مع عملنا النقدي أشياء أفضل منا (٤) .



(٤) يعتذر المؤلف لعدم إدراجه « قصة قصيرة جداً » لكنني أثرت ترجمتها عن كتاب همنغواي استكمالاً للفائدة ، كما فعل المؤلف مع قصة « إيفيلين » - (المترجم) .

قصة قصيرة جداً

قصة : أرنست همنغواي

حملوه ذات مساء حار في «بادوا» إلى السطح ، فاستطاع ان يطل على المدينة من الأعلى . كانت السحب التي تقذفها المداخن تلتف في السماء ، وبعده فترة من الزمن خيم الظلام وظهرت الأضواء الكاشفة . هبط الآخرون وأخذوا معهم الزجاجات . فاستطاع هو ولوث سماعهم من الأسفل وهم في الشرفة . جلست لوث على السرير . كانت ندية ونضرة في تلك الليلة الحارة .

بقيت لوث مدة ثلاثة شهور في الواجب الليلي . سرهم ان يدعوها تقوم به . وحينما أجروا العملية له ، هيأته لطاولة العمليات ، وتبادلا دعاية عن صديق أو حقنة . وقد ظل تحت تأثير التخدير منتبهاً ، حتى لا يهذي خلال ذلك الوقت الثرثار السخيف . وبعد ان صار يقوى على القيام بعكازتين تعود ان يقيس حرارة المرضى حتى لا تنهض لوث عن السرير . لم يكن هناك الا القليل من المرضى ، وكانوا جميعاً على معرفة بعلاقتها . كانوا جميعاً يحبون لوث . وحين عاد ماشياً عبر الصالات ، فكر ان لوث في سريره .

قبل ان يعود إلى الجبهة ، ذهب إلى كنيسة «دوومو» ، وصليا . كانت الكنيسة معتمة وهادئة ويصلي فيها ناس آخرون . أراد أن يتزوجها ، لكن لم يتح لهما من الوقت ما يكفي لتوجيه

الدعوات ، ولم يكن عند أيّ منهما وثائق ميلاد . ومع ذلك فقد شعرا بانهما تزوجا ، لكنهما ارادا ان يعلم الجميع بزواجهما وان يوثقاه رسمياً حتى لا يضيع .

أرسلت اليه لوث عدداً من الرسائل التي لم تصله إلا بعد اعلان الهدنة . وصلت خمس عشرة منها في رزمة إلى الجبهة ، فصنفها حسب تواريخها ، وقرأها من البداية إلى النهاية . كانت تتحدث كلها عن المستشفى ، وكم أحبته ، وكيف يستحيل عليها أن تواصل حياتها دونه وعن وحشة افتقادها اياه ليلاً .

بعد الهدنة اتفقا على ضرورة سفره إلى الوطن كي يحصل على وظيفة تيسر لهما امر الزواج . ولن تعود لوث إلى الوطن حتى يحصل على وظيفة طبية ، ويكون بإمكانه المجيء إلى نيويورك ليلتقي بها . وكان مفهوماً انه لن يشرب ، ولم يرد أن يرى اصدقاءه ، أو أيّ شخص آخر في الولايات المتحدة . الحصول على وظيفة والزواج فقط ، وفي القطار من بادوا إلى ميلانو تنازعا حول عدم رغبتها في العودة إلى الوطن مباشرة . وحين كان عليهما ان يودّعا بعضهما ، في محطة ميلانو ، تبادلوا قبلة الوداع ، ولم ينتهيا منها إلا بنزاع ، لانه يضجر من التوديع على هذه الشاكلة .

ذهب إلى امريكا على ظهر باخرة من «جنوا» ، وعادت لوث إلى بوردينون لافتتاح مستشفى . كان الجو حاراً ومطيراً هناك ، وقد عسكرت في المدينة كتيبة الجرأة . وفي غمرة اقامته في تلك المدينة الموحلة الممطرة شتاءً مارس رائد الكتيبة الحب مع لوث ، ولم تكن قد جربت الايطاليين من قبل ، فكتبت أخيراً إلى الولايات المتحدة بان

علاقتها (السابقة) لا تزيد عن علاقة صبي بفتاة .

يا للأسف ، لأنه لا يفهمها ، ولكنه سيسامحها يوماً ما ويحس بالإمتنان لها ، وتوقعت ، على نحو غير متوقع تماماً ، ان يتزوجا في الربيع . كانت تحبه كما أحبته دائماً ، لكنها ادركت الآن انه حب فتى لفتاة . تمت له ان يحصل على عمل عظيم وانها تؤمن بقدراته إيماناً مطلقاً ، لأنها تعلم ان ذلك خير لهما .

لم يتزوجها الرائد في الربيع ، ولا في أي وقت آخر . ولم يردّ إلى لوث اي رد على رسالتها إلى شيكاغو وبعد فترة وجيزة أصيب بعدوى مرض السيلان من بائعة تعمل في مخازن المواد الكهربائية ، بينما كان راكباً سيارة أجرة في متنزه لنكولن .

(حين كانت المدفعية تدك اشلاء الخندق في «فوسالتا» جثا منبطحاً ، والعرق يتصبب منه ، وابتهل مصلياً : «رباه ، يا يسوع المسيح ، اخرجني من هنا . ايها المسيح الغالي ، ارجوك اخرجني . ايها المسيح ، ارجوك ، ارجوك ، ايها المسيح . إذا حفظتني من الموت ، فعلت كل ما تقول . انني اؤمن بك ، وساقول لكل من في العالم بانك وحدك المهم .

ارجوك ، ارجوك ايها المسيح الغالي . انتقل القصف إلى مكان ابعد من خط القتال ، وتوجهنا للعمل في الخندق ، وفي الصباح ارتفعت الشمس وكان النهار حاراً ورطباً ومبهجاً وهادئاً ، وحين عاد في الليلة التالية إلى «ميستر» لم يقل للفتاة التي صعد معها إلى الطابق العلوي في «فيلاروزا» عن المسيح شيئاً ، ولم يقل لأي شخص ابداً .)

جسم المرأة نصاً

من معتقدات الدراسات السيميائية - وهو معتقد أُتفق معه تماماً -
ان كثيراً مما نعدّه طبيعياً هو في حقيقته ثقافي . انّ جزءاً من العمل
النقدي لهذا الحقل الدراسي هو عملية كسر الألفة المتواصلة ، أي
التخلي عن التقاليد ، واكتشاف شفرات كانت قد تأصلت إلى حد أننا
لم نعد نراها ، بل نظن اننا نرى من خلال شفافيتها الواقع نفسه . ولا
يكون هذا الاجراء مهماً وقوياً في مكان ، مثلما يكون في ادراكنا
لأجسادنا نحن . فنحن نظن أننا نعرف أنفسنا مباشرة ، لكنّ كلا من
الـ « نحن » التي نعرف والـ «أنفس» التي تُعرف تتخللها الشفرات
بعمق ، أي انها مشفران ثقافياً حتى النخاع .

يمكن أن يكون العنوان الفرعي لدراسة هذا الفصل : «مغامرات
عضو في اللغة والأدب» . وقبل ان آتي على هذه المغامرات ، برغم
ذلك ، ينبغي لي أن اقدم تحذيراً أو اتنصل ، خشية ان يُساء فهم
عملي فأنا أريد ان اتحدث عن أجزاء الجسم ووظائف الجسم هنا ،
لكن ليس كما يتحدث عنها متدرب مختص بالتشريح والفيزيولوجيا .
انّ معرفتي لا تتجاوز معرفة اي هاوٍ للجنس البشري ، غير ان
اهتمامي هنا لن يمسّ وقائع هذه القضية إلا على نحو غير مباشر .
وبعض اشارات الجنس ، التي تعمل أيضاً في اللغة ، وخطاب
التحليل النفسي والادب ، هي الموضوعات الاساسية في هذه
الدراسة . ويجب ان اعترف أيضاً ان الكثير مما يجب ان اقوله ليس
بالجديد ، بل سبق ان ذكرته الكاتبات النسويات في سياق أو آخر ،

برغم انني أعتقد ان الصياغة ككل لم يتم جمع اوصالها بالكيفية الآتية تماماً ، التي انسقت اليها لا بوصفي داعياً من دعاة النقد النسوي ، بل بوصفي سيميائياً .

يمكننا ان نبدأ بتأمل الاسطورة التي أشاعها فرويد عن عملية التطبيع الاجتماعي عند الانسان . واقول «أسطورة» هنا ، وانا اعني ما اقول ، لعدة اسباب . فما يعطينا آياه فرويد ليس افتراضاً قابلاً للاختبار ، شأنه شأن الكثير من المرويات الحدسية ذات القوة التعليلية ، مشابهاً بذلك البنى الأسطورية الأخرى ذات الدلالة الثقافية الكبيرة . وفي النظام الأسطوري الفرويدي ، يمرّ الطفل البشري بطقس تكريس جنسي يمكنه من الانضمام إلى الطائفة الاجتماعية ، بطاقاته الليبيدية التي يروضها الخوف والحسد ، وبذلك يتحضر ويستاء ، مثل كل شخص آخر سواه . وفي هذا الاجراء الأسطوري لحظات حاسمة عديدة ، وربما تكون لحظة النظرة الأولى ، أو لعلّ من الأفضل القول ، الملاحظة الأولى للأعضاء التناسلية عند شخص من الجنس المقابل ، اكثرها أهمية . في الاسطورة الفرويدية ترى الطفلة الانثى قضيب الذكر ، فتعي افتقارها إلى هذا العضو ، وتظل تعاني من عقدة الحسد على القضيب . ويرى الطفل الذكر جسم الانثى ، ويلاحظ افتقاراً ونقصاً ، فيضع في ذهنه احتمال ان يفقد عضوه الخاص . وهكذا يمشي في ظل الخوف من الخضاء .

هناك جوانب أخرى من السيناريو الفرويدي بالطبع - الشاعر الاوديسية ، استبدالات الرغبة ، وغير ذلك - غير ان المسألة الاساسية بالنسبة إلى هدفنا هي ما أمامنا . وبعملية تضاد ثنائي ، يتسم به الفكر

الإنساني - في كل من المنطق وعلم الاساطير - تم تحديد الذكر والانثى بوصفهما اكتمالاً ونقصاً ، حضوراً وغياباً ، زائداً وناقصاً ، تشغيلاً وتعطيلاً . فالمهبل والقضيب بوصفهما غياباً وحضوراً - اي الفتحة التي تحتاج إلى ما يملأها ، والعصا السحرية التي تملأها - يبدو انهما يتقاسمان عالم الجنس فيما بينهما . وهذا صحيح ليس عند فرويد وحسب ، بل في عالم النكات ، والحكايات الشعبية والخرافات أيضاً . لكن هناك عقبة مع هذا التضاد الثنائي الصرف - الذي لا يعكس عالم الجنس الشعبي الصريح والحميم ، لكنه يتسبب في اضطراب كبير بالنسبة إلى الدكتور فرويد الذي درس التشريح ولا يمكنه ان يتغاضى بسهولة عن اجزاء مهمة من الجسم . وبتحليل الجنس البشري واعادة بنائه استناداً إلى هذا التضاد الثنائي الكامل من الغياب والحضور ، يكتشف الدكتور الجيد ، شأنه شأن الطفل الذي يفكك الساعة ويركبها ليعرف كيف تعمل ، انه نسي جزءاً منها . وهذا الجزء الذي لا يتناسب مع المخطط الثنائي الصرف ، هو ما كان يسميه فرويد (في مقالته عن الصنمية) «قضيب المرأة الواقعي الصغير أي البظر» وقد صار هذا المظهر الذكري الملحق بالجسم الانثوي عبءاً كبيراً على فرويد . لأنه يشوه تناظر الغياب والحضور . وهو يسميه «النمط الاولي الاعتيادي لعضو كان يُنظر اليه نظرة نقص» (الصنمية ، في كتاب الجنس وسايكولوجية الحب» ص ٢١٩) . وهو يقوم بكل ما يمكنه للتهوين منه ، وانتقاده ، ومحوه من خطاب الجنس .

سنعود إلى هذا المحو فيما بعد ، ولكننا يجب ان نفصل أولاً بين الإشارة وبين مرجعها الخارجي مؤقتاً ، لكي ننظر في الشروات

العجبية التي تدخرها كلمة «بظر» "Clitoris في اللغة ، فحتى لفظها لم يستقر في اللغة الانكليزية . فتضع اكثر المعاجم البريطانية النبر على المقطع الثاني ، بينما تضعه بعض المعاجم الامريكية على المقطع الاول . أما (معجم اكسفورد الانكليزي) الذي يمثل الخلاصة الوافية للإستعمال التاريخي ، فيضع خطين امام الكلمة ، مشيراً إلى أنها «لم يتم تطبيعها في اللغة الانكليزية» . يا للمناسب ، يا للطبيعي ، ان هذا العضو غير الطبيعي ، هذا اللسان الذكري الذي التصق سراً بجسم الانثى ، يجب ان لا تُطَبَّع اللغة ايضاً . هل ذلك مجرد اتفاق ؟ ليست لدينا كلمة عامة للتعبير عنه يمكن ان تحل محل هذه الكلمة ، أي ليست لدينا كلمة انكليزية قديمة تنقش ، مثل الحروف الرونية القديمة ، على مناضد الدراسة . لدينا صيغة اختزال عن الدال "Clit" التي أظن أنها صياغة حديثة ، ولقد عثرت في مكان غريب ، مثل الرسائل الاستمنائية التي كان يكتبها جيمس جويس إلى زوجته عُرْفاً ، نورا ، عدة مرات على كلمة Cockey وهي صيغة تصغير للكلمة الذكورية التي تشير إلى البظر على نحو غامض . وبغض النظر عن هذه الصياغات لا يبدو ان لدينا كلمة أخرى للدلالة على هذا العضو غير المطبَّع .

ولدى المعجمات الكثير مما تقوله . يعطينا «معجم اوكسفورد الانكليزي» التعريف الاتي : «مثيل للقضيب الذكري ، بقي عضواً غير مكتمل النمو لدى اناث الفقريات العليا» ، وبوثبة قياس ، وطفرة ، وقفزة من هنا إلى النتيجة القائلة ان كل انثى انسانية تولد ولديها هذا العضو غير ان معجم اكسفورد الانكليزي يترك لقرائه إستخلاص هذه النتيجة . ويعطينا هذا المعجم الانكليزي الجيد

الأصل الاشتقاقي للكلمة أيضاً . لقد وردت هذه المفردة الانكليزية الحوشية النابية مباشرة من الكلمة الاغريقية كلايتوريس "Kleitoris" المشابهة لها في المعنى . ويضيف المعجم ان هذه الكلمة «ربما» كانت مشتقة من الفعل Klei - ein الذي يعني : يوصد أو يغلق . ويتابع معجم وبستر غير المختصر معجم اوكسفورد ، لكنه يؤكد أن الكلمة الاغريقية مشتقة من الفعل الذي يعني : يقفل . هكذا قامت اسطورتها المعجمية : تكهن في نص واحد قدم تحت لافتة احتراس «ربما» . وفي النصوص اللاحقة نُسبت هذه الـ «ربما» وتحول التكهن إلى علم .

وسيسمح لنا المعجم الاغريقي - الانكليزي لـ (ليدل وسكوت) ان نعود إلى التكهن الابداعي مرة أخرى . فكلية كلايتوريس Kleit- oris متأخرة ونادرة معاً في الاغريقية ، وقد ظهرت للمرة الاولى في القرن الثاني بعد الميلاد في نص طبي كتبه شخص اسمه روفوس بعنوان (في التسمية) ، وقد استخدم روفوس الفعل : يتبظر ، بمعنى «التبظر» أو لمس البظر . ولللمة الاغريقية (كلايتوريس) معنى ثانٍ ، وهو صياغة متأخرة أيضاً عثر عليها في حوار عن الأنهار منسوب لبلوتاخ الزائف وهذا المعنى الثاني هو «الجوهرة» أو «الحجر الكريم» . ولم يُعنَ معجم معاصر يبحث قضية الترابط بين هذين المعنيين ، برغم ان العمليات الاستعارية المشابهة غالباً ما تربط أعضاء الأنثى التناسلية بالجواهر والاحجار الكريمة في الاحاديث الشعبية وفي الادب .

في المعجم كلمات أخرى تحوم حول هذا المعنى . فالصفة (كلايتوس) تعني (ذائع) حين تقال على عاقل ، و(رائع) أو (متميز) حين تقال على شيء غير عاقل . الفعل (كلايو) يعني : «يغلق أو يسد

الباب» أو «يحكم المزلاج» كما تقول معاجم اللغة الانكليزية ، غير ان الاسم (كلایس) موجود فيه بمعنى : مزلاج باب ، ماسكة ، سنارة ، وفي اليونانية المتأخرة (مفتاح) . ومع ذلك فكل ما يعطيناه معجم وبستر من هذا الغنى الاشتقاقي هو الاغلاق الوجيز . ومن الواضح أن هناك ما هو أكثر من هذا . وواضح أكثر ان الاسم «مزلاج» أو «مفتاح» هو المرشح أكثر من الفعل «يغلق» لكي يكون جذر كلمة «كلایتوريس» عبر عملية استعارية واضحة تقوم على المشابهة الايقونية . والارتباط بين الصفة (رائع) والمعنى الثاني (جوهرة) يبدو واضحاً أيضاً .

وأخيراً فان العلاقة بين المعنيين الأولي والثانوي - العضو الجنسي والحجر الكريم - شبيهة بما يكفي لروابط استعارية اخرى تتضمن اعضاء ذكرية ينبغي ان لا تفاجئنا . لكن كيف ضاع كل هذا ؟ كيف افلتت كل هذه البنية التبادلية من عيون المعجميين ؟ إننا هنا في حضرة عملية واسعة من الرقابة ، فيما أرى ، ليست بالطبع رقابة سياسية ، بل رقابة تشفير سيميائي يعمل على تطهير نصوص ولغة اشياء عمل الناس على اخفائها قروناً عديدة . وهذه الشفرة لاشعورية في عملها وقوية في فعلها ، لانها تستمد قوتها من خوف ذكوري عميق يكتنه الذكور للجنسية الانثوية .

ويتخذ الخوف الذكوري من الجنسية النسوية صورا كثيرة ، ابسطها واكثرها اعتدالاً الشعور بأن النساء يجربن اشباعاً اعمق واشد جنسياً مما عند الرجال . وكما تقول إحدى الشخصيات في قصة (تذكار من اليابان) لـ انجيلا كاتر : «لقد اخبرني انه حين كان معي

في السرير شعر بأنه مثل زورق صغير في خضم بحر عاصف .
الشخص الذي يشعر هذا الشعور ياباني نحيل البنية يمارس
الحب مع فتاة انغلوسكسونية ، فارعة الطول . لكنني أحسب ان
رجالاً كثيرين بغض النظر عن بنيتهم العظمية والعضلية مروا بالشعور
نفسه في مناسبات مشابهة . وهناك رهبة ذكورية من الاستجابة الانثوية
رهبة غالباً ما تظل على استعداد للتحويل إلى عدا . وتعبّر عن هذا
الشعور ملاحظة كلاسيكية يدلي بها عاشق بريطاني على امرأته في اثناء
عراك ينهي علاقتها . يقول واصفاً فعل الحب بينهما : «كنت سألتذ
اكثر لو كانت لذتك اقل » .

يبدو الشك في كون المرأة اكثر حصولاً على اللذة الجنسية من
الرجل في مختلف الصور وفي كثير من الثقافات الانسانية . وفي
الكتاب الثالث من (مسخ الكائنات) لـ أوفيد يقول جوبيتر مازحاً مع
جونو : «أنتن ايتها النساء تحصلن على لذة في الحب أكثر من
أزواجكن » . ويذكر أوفيد ان جواب جونو كان نفياً لذلك . ويتم
تسوية هذا النزاع باللجوء إلى تيريزياس - الذي تحول ذات مرة إلى
امرأة وعاش كذلك سبع سنين قبل ان تستجد الظروف التي تسمح له
باسترداد جنسه الذكوري الأول . يقدم أوفيد جواب تيريزياس على
سؤال الالهة باقتضاب (أيـدجوبيتر) . وفي حين تغضب جونو ،
فتصيب الحكم المنحوس بالعمى ، يعرضه جوبيتر بأن يعطيه البصيرة،
أي القدرة على استبصار المستقبل .

لا بد ان نتوقف عند عدد من الجوانب في هذه القصة . الأول
ان تيريزياس اختار بحريته ان يعود بصورة ذكر . وهكذا فان تأييده

لوجهة نظر جوبيتر يهون الجنس ايضاً . نعم ، لدى المرأة لذة اكبر ، لكن لدى الرجل سلطة اكبر . وكان تيريزياس يعرف ماذا يعني القضيب ، يعرف انه لم يكن اللذة ، بل القوة والسلطة . ولقد كان اوفيد رومانياً جيداً . وككل روماني جيد فقد قلل من قيمة الاختلاف في اللذة التي يجربها الجنسان ، قياساً إلى الطريقة التي يتم بها وصف اللذة في مصادره الاغريقية التي تجعلها كما يلي : -

لو كانت أجزاء متعة الحب عشرة أعشار

لذهبت تسعة اعشار الى المرأة ، وإلى الرجل عشر واحد فقط .

(مقتبس عن : فيـرن ل . بلوغ «التنوع الجنسي» شيكاغو ، ١٩٧٦ ص ١١٤) .

توجد اساطير مشابهة في ثقافات أخرى أشهرها اسطورة «بانغاسفانا» الهندية ، كما ترويها المهاجراتا . وبوسيلة انقلاب جنسي مماثلة لوسيلة تيريزياس ، ينجب الملك بانغاسفانا مئة ولد ، رجلاً ، ومئة اخريين ، امرأة . ثم يسألها الاله اندرا ان كانت تريد ان تصير رجلاً مرة اخرى . فتد بالنفي : «ان للمرأة في وحدتها مع الرجل متعة اكبر دائماً . . . ولذلك اختار أن أكون امرأة » . بالطبع كان الملك يريد الاولاد أصلاً ، ولقد تعرض لغضب اندرا باداء طقوس منكرة للحصول عليهم ، وفي الحكاية ، لا يحسب إلا عدد الاولاد . فإذا ولدت البنات ، فإننا لا نسمع بهن .

اللذة الجنسية من الهند إلى روما تقابل القوة . للرجال القوة

وللنساء اللذة ، في جميع نسخ الاسطورة . لكن ليست هذه القصة كلها . فكلما تحركت الاسطورة غرباً ، ازداد اهمال اللذة نفسها . لقد دفع بانغاسفانا ضريبة عالية لكي يبقى امرأة . أمّا تيريزياس فلا . ولذة المرأة في اليونان ، تسعة أضعاف لذة الرجل . وفي روما ، كلّ ما نعرفه ان تيريزياس لم يردّ ان يختلف مع حاكم السموات .

هل من واقع وراء هذه الاسطورة ؟ هل للنساء لذة أكبر ؟ لسنا نعرف ولا يهمّ ان نعرف . ما يهمّ ان الذكر يخشى ان تكون هذه الحالة حقيقية . وفكرة النهم الجنسي الذي لا يشبع لدى المرأة هي التي تكمن وراء تحريم التلمود لأن تمتلك الارملة عبداً ذكراً أو حتى ان ترعى كلباً .

وهناك اجراء مماثل في ما يسمّى «ختان النساء» ، وهي ممارسة كانت معروفة في العالم الإسلامي ، ولا سيما في شمال افريقيا . ويعني الختان في هذه الحالات استئصال البظر في الاساس . وما نتحدث عنه هنا هو خصاء نسوي .

وها هي الطريقة التي تصف بها فيرن . ل . بلوغ هذه الممارسة في كتابها «التنوع الجنسي» : «يتم ختان الذكور باحتفال عام مهيب ، أما ختان النساء فخاص دائماً ، حيثما كان موجوداً . لم يرد به نص في القرآن . وربما كان من مخلفات الجاهلية في فترة ما قبل الإسلام . وفي بعض الجماعات تغرز إبرة وخيط في أعلى بظر الفتاة الشابة ، ثم يسحب إلى الأسفل . فيقتطع ما يكون بارزاً من البظر . وفي جماعات

أخرى لا يقطع منه سوى طرفه الأعلى . وفي بعض المجتمعات ، ولا سيما في جنوب مصر والسودان ، صار من الاعتيادي أن يجري ختان أكثر قسوة فيُقطع الشفران الأصغر ، وفي بعض الأحيان الأكبر ، أيضاً . وقد جرى في مصر أيام المرحوم جمال عبد الناصر نقاش واسع لمنع الختان النسوي ، منذ أن أدانته لجنة الأمم المتحدة بوصفه تعذيباً ، تقطيع اوصال للفتيات . وسعت السودان أيضاً لإلغاء هذه الممارسة واقترت بعض التشريعات بخصوصها .

من التناقضات المتأصلة في ختان النسوة في البلدان الإفريقية المسلمة ، أنّ المسلمين يعتقدون ويعلمون أن البظر هو مصدر ونبع الشهوة الأنثوية . وهذا يعني أن استئصال البظر محاولة متعمدة للتقليل من حساسية المرأة ، وبالتالي ، فإنها تتعارض مع القرآن الكريم . وقد ادعى أحد السودانين الذين برروا هذه الممارسة أن : « ختان النسوة يحررهن من قيد الجنس ، ويمكنهن من تحقيق مصيرهن الواقعي كأمهات . أن البظر هو أساس الاستمنااء عند النسوة . وهذا الاستمنااء مألوف في المناخ الحار . والأساس الروحي للاستمنااء هو الاستيهام ، وفيه تولد المرأة صوراً جنسية » . من الواضح أن استئصال البظر لا يحول نهائياً دون الشعور الجنسي ، لكنه يجعل المرأة ابطاً في استجابتها ، ويدعوها إلى مزيد من الوقت لبلوغ حالة اللذة القصوى . وكثيراً ما جعل هذا النسوة يشجعن ازواجهن على تناول الحشيش والمشروبات الأخرى لعدم التعجيل بالاداء . أما الاستئصال الجذري كما مورس في بعض البلدان الإسلامية (مثلها في أي مكان آخر) فيترك المرأة بلا قدرة على بلوغ حالة اللذة القصوى » . (٢١٩ - ٢٢٠) .

في تقديم البراهين على استئصال البظر ، لا أريد ن أفرد الثقافة الإسلامية أو الإفريقية عن سواها . بسبب واحد هو أننا إذا نظرنا وجدنا الأطباء الفكتوريين يمارسون هذه العملية على نساء جامحات ويزعمون ان لها تأثيراً مهدئاً عجيباً عليهن . لكن المهم ان هذا الطقس ، سواء أكان قد اقرته العادة أم سوغته الممارسة العيادية ، ينوب مناب الخوف والرغبات الذكورية الواسعة الانتشار ، ان لم تكن ، العالمية الشاملة . ولقد كان هذا الإجراء في أوروبا الغربية منذ عصر التنوير حتى الآن ، اجراء سيميائياً في جوهره ، لا يتم تنفيذه على اجساد النساء الحقيقيات اللواتي يتألمن ، بل يكتب في ثنايا النصوص المطبوعة . غير ان النصوص خلقت نصيبها من الألم ، كما تفعل النصوص في الغالب . واود الآن ان أركز على ثلاثة نصوص معروفة تهتم بالجنس لدى الانثى ، مسلطاً الضوء بشكل خاص على حظ البظر في هذه الاعمال . والنصوص الثلاثة هي : رواية جون كليلاند الاباحية التي صدرت عام ١٧٤٩ « مذكرات فاني هل » ، وكتاب فرويد : « ثلاث مقالات في نظرية الجنس » الطبعة الالمانية ١٩٠٥ ، والطبعة الانكليزية الاولى ١٩١٠ ، والطبعة المنقحة الاخيرة ١٩٢٤ ، والطبعة الانكليزية الاخيرة ١٩٥٣ م . ورواية د. هـ . لورانس « عشيق الليدي شاترلي » . (طبعة المؤلف الشعبية ١٩٢٩) .

أدخل جون كليلاند الراوية الاباحية إلى الأدب الإنكليزي فعلياً في عام ١٧٤٩ في « فاني هل » التي ما زالت شعبية جداً ومفيدة في ما نرمي إليه هنا ، ما دامت خير شاهد على الاسقاط الذكوري . يعطينا

كليلا ند الجنس ، ليس كما كان ، أو كما هو كائن ، بل كما اراده رجال ذلك الزمن ان يكون . «فاني» سليله ادبيه لـ «مول فلاندرز» عند ديفو ، وجدة بعيدة لمعاصرتنا «خافيرا هولاندر» . انها اسعد الصيادين الذين نقلوا تجاربهم في لغة مجازية انيقة لا تسمى فيها الاشياء باسمائها . وغالباً ما يوصف الجنس ، ومنذ وقت مبكر بتفصيل محب ، ولكن دائماً بما يتفق مع شفرة الفضول التي لا تحدد ما يُروى وحسب بل تسيطر ايضاً على يرى ، وتوصي بما سيقع ، وبالنسبة إلى ما نرمي اليه هنا ، فإن السمات الأساسية للشفرة هي ما يأتي : -

١ - لا توجد طريقة لتحقيق الاشباع الجنسي للمرأة إلا بايلاج «الالة» الذكرية في «الفتحة» الانثوية .

٢ - حجم اللذة الانثوية يتناسب مباشرة مع حجم «الالة» الذكرية .

٣ - ما لم يكن الذكر غير كفاء (وهذا شيء نادر الوقوع في عالمنا) فان اللذة تحصل لكلا الجنسين في وقت واحد ، ويستدل عليها بالقذف المتزامن عند كليهما .

٤ - عدد مرات الاشباع الذي تحققه المرأة مساوٍ لعدد مرات الاشباع الذي يحققه الذكر ، إلا إذا كان الذكر غير ملائم . ولا يمكن للانثى ان تحقق مراتٍ من الاشباع اكثر من الذكر .

٥ - الأعضاء التناسلية الذكرية موصوفة بتفصيل واضح ، ومتفردة بسمات بينة ما أمكن الوضوح .

٦ - الأعضاء التناسلية الانثوية موصوفة بنوع من التبئير الخافت وكأنها

مرشوشة بدهان سائل ، ولذلك لا يوصف منها سوى لون الشعر ، وبالتأكيد فان البظر غير مرئي ، وغير موجود بالنسبة إلى كل المرامي العملية .

هناك قوانين أخرى تغطي الشفرة الشبقية في « فاني هل » ، بما في ذلك الربط المتواصل بين اللذة والالم عند المرأة ، والحصانة الكاملة من عدوى الاصابة بالامراض التناسلية عند جميع الشخصيات والاصرار الطاغى على إن كل شيء بخير إذا انتهى بخير - لكن أهم ما لدينا هو القوانين الستة المذكورة . ان اختفاء البظر (القاعدة ٦) هو في الحقيقة نتيجة طبيعية للقاعدة الاولى - القاعدة الاساسية للكتاب كله ، إذا صح القول . لا يمكن للمرأة ان تحقق الاشباع الكامل وحدها ، ولا يمكن حتى لامرأتين ان يحققاه ، اذ العضو الذكري وحده هو الذي يرضى رغبة المرأة المثارة :

« القيت بنفسى على السرير ، وتمددت . . مفكرة بأية وسيلة يمكن ان تسلي أو تهدىء اضطرام غيظي وفوران رغباتي التي تشير جميعاً بقوة إلى قطبها الآخر : الرجل . وشعرت على السرير كأننى أبحث عن شيء تضمه يداي في حلم يقظة ، ولا أجده ، فوددت لو بكيت من الغيظ ، وكلّ عضو فيّ يتوهج بالنيران الزائفة . واخيراً لجأت إلى العلاج الوحيد الحاضر ذلك العلاج الذي يكمن في المحاولات الخائبة للأصابع حيث لا يتيح صغر المسرح المكان الكافي لفعل » (كليلاند ، فاني هل ، ص ٤٣ - ٤٤) .

تأتي هذه الفقرة بعد فقرة أخرى تحقق فيها فاني العذراء نوعاً من الذروة عن طريق «تشبيك الاصابع digitation» (وهي التجربة الوحيدة

في الكتاب) . وهكذا تكون الفقرة الثانية بمثابة تصحيح للفقرة الأولى - لتؤسس القاعدة الأولى - أي ضرورة « الآلة » الذكرية للاشباع الانثوي الكامل ، وتعاليلها على كل شيء . وحتى حين تستعمل فاني البريئة من قبل شريكها في السرير « فيني » للحصول على بعض اللذة الجنسية ، فإن هذه الشريكة تستعمل يد فاني وكأنها العضو الذكري المفقود . تشبيك الاصابع وسيلة مطاردة فاشلة دائماً في رواية « فاني هل » ، لأن الانامل المنشغلة لن تجد الشيء المناسب فقد استبعده المؤلف ، أو استبدله بشيء آخر كما سنرى .

في الأربعة والعشرين وصفاً ، تقريباً ، من اوصاف جسم المرأة ، البارزة عياناً وفي مختلف الاصقاع المحسوبة لكشف المحجوب بأوضح ما يمكن عن الاعضاء التناسلية الانثوية ، ما من اثر للبظر يمكن تتبعه ، غير ان العضو ليس بغائب تماماً عن الكتاب . فقد ذكر مرة واحدة لا غير ، ولم يحدد باسمه الصريح بالطبع ، ما دام لا يُشار تصريحاً إلى الاعضاء الجنسية في هذه النصوص المجازية جداً . ولكنه لم يُعطَ ايضاً المعالجة التشريفية بسخاء التي حظي بها «العاج الحي » للعضو الذكري ، فهو مجرد « زائدة لحمية ناعمة » . ص (٩٩) . وحتى في هذه المناسبة الفريدة ، لم يكن البظر مرئياً فعلاً ، بل وجده شاب كان يستكشف بأصابعه ما تسميه فاني نفسها « اسرار الظلام والعمق اللذيذ » (ص ٩٩) . وبتعديل تشريحي طفيف ، وضع كليلاند البظر في موضعه في عالم انشأه ، في ما تسميه فاني « الانبوب الناقل للذة الناعمة » . لقد اعطانا كليلاند في كتابه يوتوبيا شبقية ، يوتوبيا اباحية Pornotopia رُتّبَ فيها كل شيء ليناسب القارئ الذكر نزولاً إلى أصغر التفاصيل .

هذا كلّ ما يحتاجه الحلم اليوتو اباحي في عصر العقل . وهذه الترتيبات غير ممكنة بالنسبة إلى المحلل النفسي العيادي . وكان سيغموند فرويد ، الطبيب المختص يعرف التشريح جيداً ، وكان يهتم بهذا العضو العنيد على نحو آخر مباين ، ولكونه أكثر تحضراً من ان يبتزه وأكثر علمية من أن ينقله إلى مكانٍ آخر ، فقد امره بالكفّ عن الوجود والإختفاء ، وها هي اهم فقرة في كتابه «ثلاث مقالات في نظرية الجنس» (نيويورك، ١٩٧٥ ، ص ٨٦ - ٨٧) :

«مناطق السبق لدى الرجل والمرأة :

وليس لديّ ما أضيفه إلى ما تقدم إلّا ما يلي : ان المنطقة الشهوية السباقة لدى الاناث من الاطفال مركزة في البظر ، فهي من ثمة مناظرة للمنطقة التناسلية الذكرية في حشفة القضيب . وكل ما خبرته من الاستمناء لدى صغار البنات متصل بالبظر ، لا بأجزاء الاعضاء التناسلية الخارجية التي تصبح ذات اهمية للوظيفة الجنسية المتأخرة . بل اني لأتشكك فيما إذا استطاعت طفلة ان تنساق . . . بتأثير التغرير إلى شيء غير الاستمناء البظري ، وإلّا فهو حدث استثنائي كلية ، ويتخذ التصريف التلقائي للتهيج الجنسي ، الذي كثيراً ما يحدث لدى صغار البنات ، شكل تقلصات في البظر ، وانتصابات ذلك العضو المتكررة تتيح للبنات الحكم على المظاهر الجنسية للجنس الاخر حكماً مصيباً من غير ما تعلم ، فهن يقتصرن على تحويل الصبية إلى ما يحسنه من أحاسيس مستمدة من العمليات الجنسية التي تحدث لهن .

فإن أردنا فهم كيف تصبح البنت الصغيرة امرأة ، فلا بدّ من تتبع ما تصير اليه قابلية البظر للتهيج هذه . وان كان البلوغ يطفر

بالليدو لدى الصبية طفرة كبرى ، إلا إنه يتميز لدى البنات بموجة جديدة من الكبت تخص البظر مباشرة . وبذلك يقع الكبت على جزء من الحياة الجنسية الذكرية . وهذا الكبت الذي يحدث في البلوغ لدى المرأة ويتسبب في تدعيم العقبات الجنسية يصبح اذ ذاك منبهاً لليدو لدى الرجال ، ويقصره على رفع مستوى نشاطه ، وتصحب رفع مستوى الليدو مبالغة في التقويم الجنسي لا تبدى بكامل قوتها إلا بالنسبة إلى امرأة تتمتع وتنفي الجنسية عن نفسها . ويظل البظر محتفظاً بدوره في نقل التهيج إلى الاعضاء الأثوية المجاورة حيث يباح في النهاية الفعل الجنسي ويحتاج البظر ذاته ، على نحو ما تستخدم نشارة خشب الصنوبر لإشعال النار في كتلة من خشب اصلب . ولا بد عادة - قبل حدوث هذا التحويل - من انقضاء فترة تكون فيها المرأة الشابة مفتقدة الحس ، وقد يدوم فقدان الحس هذا ان أبت منطقة البظر التخلي عن قابليتها للتهيج ، وهو حدث يمهد له نشاط هذه المنطقة في الطفولة . ومن المعروف ان فقدان الحس لدى النساء ظاهري وموضعي فحسب . فهن يفتقدن الحس عند فتحة الفرج ، ولكنهن قابلات للإستثارة في البظر بل في مناطق أخرى . ويجب ان نضيف إلى هذه الدوافع الشهوية لفقدان الحس الدوافع النفسية التي تخضع للكبت أيضاً .

فإذا ما نجح تحويل قابلية التنبيه من البظر إلى فتحة الفرج ، تكون المرأة قد غيرت منطقتها السبابة من أجل النشاط الجنسي اللاحق . على حين يستبقي الرجل منطقتة منذ الطفولة بدون تغيير ، ويؤلف هذا التغيير للمنطقة السبابة موجة الكبت عند البلوغ - وفيها أيضاً تطرح الذكورة الطفلية جانباً - الشروط الرئيسية لتفضيل النساء

العصاب . ولا سيما الهستيريا فهذه الشروط اذن وثيقة الصلة
بجوهر الانوثة « (١) .

نحن نعرف الان ان فرويد كان على خطأ في ذلك . فالمرأة
«الطبيعية» عنده التي يتخلى بظرها عن قابليته على التهيج الجنسي مجرد
أسطورة . وإذا وجدت ، فلأنه خلقها أصلاً ، حتى لو خلق معها
عدداً لا يحصى ممن يريدون وجود هذه المرأة ، ولكنهم لا يستطيعون
المطابقة بين اجسادهم وشفرته . وفي قراءة هذه الفقرة نقدياً ، ما
ينبغي ان يستوقفنا بوصفه تناقضاً صارخاً ، هو إرتداد فرويد
الإعتذاري إلى الخطاب المجازي في الحق الإباحي في المتصف .
ويذكرنا تعبير «نشارة خشب الصنوبر لإشعال النار في كتلة من
خشب أصلب» بلغة كليلا تد قبله ، أو ربما بالخطاب الذي يستعمل
حالياً في الكتب التعليمية المؤلفة للزيجات الجديدة التي ترعاها
المؤسسات الدينية فتوجه اهتمام الأزواج الشباب إلى سلوان المتع
الشرعية . لقد وقع فرويد اسير شفرته الثنائية الخاصة . المرأة
غياب ، والرجل حضور ، وينبغي ان يذهب «قضيبي المرأة الصغير»
البغيض ، كما يسميه «لان كل من له يُعطى فيزداد ، ومن ليس لها (٢)
فالذي عندها يؤخذ منها ، والعبد البطل اطرحوه إلى الظلمة
الخارجية ، هناك يكون البكاء وصرير الاسنان » . (انجيل متى
٢٥ : ٢٩ - ٣٠) .

(١) اعتمدت في هذا المقطع على الترجمة العربية للمؤلفات الأساسية في التحليل النفسي ،
فرويد : ثلاث مقالات في نظرية الجنس ، ترجمها عن الألمانية سامي محمود علي ، راجعها
مصطفى زبور ، دار المعارف بمصر ، ١٩٦٣ ، ص ٩٦ - ٩٧ . (المترجم) .
(٢) هنا يستعمل الانجيل ضمير التذكير في الأصل « من ليس له ... » (المترجم) .

يجيء د. هـ . لورنس ، بالطبع ليحررنا من عمليات الكبت الجنسي التي نعاني منها ، وهو يذكرنا بذلك ، في المقدمة التي كتبها للطبعة «الشعبية» الكاملة من «عشيق الليدي تشاترلي» .

«تلك هي المسألة الواقعية في هذا الكتاب . أريد للرجال والنساء أن «يفكروا» بالجنس على التمام والكمال ، بنزاهة ووضوح . وحتى حين لا نتصرف جنسياً حتى نصل إلى درجة الاشباع الكامل ، فلنكفر على الاقل جنسياً باكتمال وصفاء . كل هذا الحديث عن الفتيات والعذرية التي هي ورقة بيضاء فارغة لم يكتب عليها شيء محض هراء . إن الشابة والشاب في شرك معذب واختلاط مضطرب من المشاعر والافكار الجنسية التي لا تحلّها الا السنين وحدها . وستحملنا سنين من التفكير بالجنس ، وسنين من التصرف المكافح في الجنس أخيراً إلى حيث نريد أن نصل ، إلى عفتنا الواقعية المحققة ، إلى اكتمالنا حيث يتناغم فعلنا الجنسي مع فكرنا الجنسي ، ولا يتدخل أحدهما بالآخر» . (ص ٥) .

برنامج طموح . كم اقترب لورنس من تحقيقه ؟ فقرتان مهمتان ستوفران الجزء الأكبر من الجواب . الأولى هي أشهر ما في الكتاب ، وفيها يلعب حارس الطرائد ، ميلورز ، دور طبيب مع كوني تشاترلي حرفياً - ويعطيها محاضرة عن خصائصها التشريحية بلهجته الشمالية المحببة :

«لقد صار لديك ذيل جميل ، قال لها بلهجته الحلقة اللطيفة . .
«لقد صار لديك أجمل ما لدى الجميع من «حر» . إنه أجمل «حر»
امتلكته امرأة . كل شيء فيه امرأة واقعية كالبندة . لست كالفتيات

اللواتي حرهن كالبرعم الناتئ ، مثلما هو حال الأولاد . لديك عجيذة كأنها تحمل العالم عليها .

و حين كان يتحدث كان يمسد الذيل المدور برفق ، حتى شعر وكأن نارا انزلقت منه إلى يديه . فمسّ بأطراف أصابعه فتحتي جسدها السريتين ، مرة بعد اخرى بفرشاة صغيرة ناعمة من النار .

« فإذا تغطوت أوبلت ، شعرت بالسعادة . لا أريد للمرأة إلا تبول أو تتغوط » . لم تستطع كوني أن تمنع نفسها من اطلاق ضحكة مفاجئة ، لكنه استمر بلا حراك .

هذا حق .. هذا حق ، ها هو غائطك وبولك . أضع يدي فيها وأحبك من أجلهما .. أحبك . لديك حر امرأة مناسب ، فخور بنفسه . ولا شيء يعيبه » (٣) (ص ٢٦٣) .

لا بدّ من ملاحظة جانين في هذه الفقرة : الأول ان انوثة كوني تتحدد كنقيض للذكورة . « ذيل » ها جميل ، لانه ليس كمثّل ذيل « الأولاد » . الثاني والاهم ، فقدان شيء ما في محاضرة التشريح . فالرذاذ الاباحي الذي يزيل الاوساخ عن صور مجلات الخلاعة الجميلة قد مسّ هذا المشهد أيضاً متجاوزاً ذلك العضو الذي فيه من الاولاد الكثير مما ينتمي إلى « حر امرأة مناسب » .

ويعاود العضو العنيد المختفي ، وليس المنسي ، الظهور في فقرة أقل شهرة من مشهد الحب الذي تأملنا فيه توّاً . وها هو ميلورز يخبر

(٣) الفقرة ، على طريقة لورنس ، مليئة بالعامية المكشوفة التي حاولت تلطيفها قدر الامكان .

كوني عن السلوك الجنسي لزوجته السابقة .

«كانت تعاملني بجفاء . ولقد صارت كذلك إلى درجة إنها لم تعد تستجيب حين كنت أريدها : ابداً . كانت دائماً تضعني جانباً . ثم حين كانت تفرغ مني ، ولم أرد لها تتحول إلى حمامة وديعة وتريدني . وحين أرغب فيها ، لم تكن ابداً تفرغ حين أفرغ أنا . ابداً . كانت تنتظر فقط . إذا بقيت نصف ساعة بقيت هي أطول . وحين كنت أنتهي وافرغ تماماً ، كانت تبدأ من ناحيتها ، وعلى أن أقف في داخلها حتى تصل إلى ذروتها ، وهي تتلوى وتئن . كانت تضغط تضغط حتى تفرغ ، وعندئذ تقول : ما كان أجمل ذلك ! وبالتدريج انتابني الضجر ، فقد ساءت . كانت تفرز أكثر أكثر لتفرغ ، وكانت تفرز الدموع عليّ هناك ، وكأنها انف يبكي عليّ . لكنني أخبرك عن الخراطيم التي بين فخذها ، التي لا تكف عن البكاء حتى تضجر . إلي ، إلي إلي ! دموع وانين . يتحدثون عن انانية الرجال ، لكنني أشك في أنها تصل إلى «خراطيمية» المرأة العمياء ، ما دامت قد ذهبت هذا المذهب . إنها مثل بغي عجوز ! ولا تستطيع إيقاف ذلك . لقد أخبرتها بهذا . أخبرتها كم أكره هذا . وقد حاولت حاولت أن تظلّ ساكنة ، وأنا أقوم بالعمل ، حاولت ولم تكن محاولتها ناجحة . لم يعد لديها احساس به ، بعلمي . كان لا بد أن تقوم بعملها هي أيضاً ، ان تطحن قهوتها . وعاد الأمر عليها مثل ضرورة عاصفة ، كان عليها أن تترك نفسها ، فتبكي ، وتبكي ، وكأنها ليس لديها احساس إلا في طرف أنفها ، خارج ذلك الغضروف ، المحكوك الممزق . هكذا تعودت ان تكون البغايا العجائز ، كما يقول الرجال ، لقد كان لديها إرادة ذاتية من نوع

واطىء ، إرادة ذاتية عاصفة كالنساء اللواتي يشربن . وفي النهاية لم
اعد احتملها ، فصرنا ننام منفصلين . (ص ٢٤٢ - ٢٤٣) .

كأن لورنس يكسو باللحم - من خلال تفاعل درامي ، العظام
الخاوية لسيناريو فرويدي . ان ذكورة السيدة ميلورز المفترضة هي
التي تجعل منها متهيجة على هذا النحو ، ذكورة تعبر عنها رغبتها في
تولي المشهد الجنسي - والسيطرة عليه . لكنها تركز جسدياً على توجيه
بظرها ، الذي يرمز اليه مجازياً بوصفه انفاً أو خرطوماً وحشياً . وهو
توجيه تخلت عنه كوني نفسها في حركتها من عشيقها النهم الاول إلى
ميلورز . ومثلما يفعل فرويد تماماً ، يأمر لورنس البظر ، بأن يكف
عن الوجود ويضممر - يأمر النساء بأن يكنّ اقل انوثة - بأن يكن
النقيض الثنائي الكامل الذي يتطلبه الرجال وبأن يكنّ اقل جنسية في
الاتصال .

فرويد هو التناص الكامن وراء لورنس ، لكنّ ذلك ليس سوى
جزء يسير مما تريد هذه المقالة إبرازه . المسألة المهمة هي أنّ نصي
فرويد ولورنس تحكمهما الشفرة الذكورية نفسها ، التي يشكلها الخوف
من الجنسية الانثوية المعبر عنها كحاجة لتحديد هوية المرأة بكونها
افتقاراً إلى ما يمتلكه الرجل ، وبكونها ناقصة باستمرار من غير
حضور الذكر . إنّ الرسالة نفسها التي نقشتها بعض الثقافات مباشرة
على جسد المرأة تتجسد في النصوص الفرويدية واللورانسية - ومن هذه
يأتي نقش هذه الرسالة على عقول ونصوص كثيرة أخرى . ومن
الجميل اننا بتعريف طريقة عمل هذه الشفرة لم نشفر جسد المرأة ،
وبذلك نستطيع الآن ان نراه على حقيقته . وربما قربتنا أعمال بعض

المختصين من بعض انواع الحقيقة عن الجسم البشري اخيراً . واذ يصل المرء في رقصة الاقنعة السبعة الاصلية - إلى ادراك مباشر للواقع ، حيث لا قناع ، ولا شفرة ، تحول بيننا وبين ما نراه ، لا بدّ أن تحذرنا الدراسات السيميائية من هذه النقطة . فالأقنعة لا تزول ، بل تستبدل بأقنعة أخرى تشف بعض الوقت عما تحتها . وربما كنت أميل إلى القول عن هذا العضو الذي تابعنا تقلباته : «إنه كان ينبغي أن تفرح وتُسّر ، لأن (اختك)^(٤) هذه كانت ميتة فعاشت ، وكانت ضالة فردت » (لوقا ١٥ : ٣٢) ، ولكن قد يكون الأفضل أن نتساءل ما الذي ضيعناه أو أخفيناه فيما عثرنا عليه .



(٤) المعروف في الانجيل (أخاك) .

فهرست المصطلحات اليمانية (*)

(*) أعدت ترتيب المواد وفق الترتيب الأبجدي العربي - المترجم .

في نظرية بيرس السيميائية ، لكل إشارة موضوع تشير إليه ، غير أنه لا يُشترط أن يكون لهذا الموضوع وجود فيزيائي . فقد يكون فكرة أو شكلاً حلمياً ، أو مخلوقاً متخيلاً مثل وحيد القرن . وفي الموروث السيميائي التجريبي أو الوضعي ، لا تؤخذ مأخذ الجد إلا الصياغات التي لها مراجع حقيقية فعلية ، لأنها الوحيدة التي قد تكون لها قيمة صدق . إن الكلمات في الوضع المتطرف لهذا الموروث ، تستمد معانيها من الأشياء التي تشير إليها . أما وجهة نظر دي سوسير في هذه القضية فهي ان الكلمات تكتسب معانيها من البنية التبادلية : أي علاقاتها بكلمات أخرى في اللغة ولذلك فالاحالة اعتباطية أو عرضية ، وفي كل حال فهي خارج منطقة اهتمام السيميائي . ويزعم أصحاب هذا الرأي انه لا وجود لإحالة خارجية . وفي سيميائي بيرس ، تُعرّف الايقونات والمؤشرات من خلال علاقاتها بمراجعها ، بينما تُعرّف الرموز بمكانتها من النظام العرفي أو الاعتباطي . وهكذا يتيح بيرس المجال لنوع من المرونة التي رفضها كل من التجريبيين المتطرفين ، والسيميائيين المتطرفين . وأنا أتابع بيرس في هذه المسألة .

الإشارة عند دي سوسير كيان مزدوج ، يتكون من دال (هو الصورة الصوتية) ومدلول (هو المفهوم) . وعند بيرس الإشارة هي شيء ما يشير إلى شيء آخر سواء عند شخص ما في ناحية أو صفة معينة . وللإشارة عند بيرس «موضوع» تشير إليه ، و «مؤولة»

تولدها في ذهن المؤول ، و «أساس» يقوم عليه التأويل ،
وتؤدي الاسس المختلفة إلى ثلاثة أنواع من الإشارة : الايقونة والمؤشر
والرمز . وقد عدل اتباع سوسير من فكري الدال والمدلول

Icon

الايقونة

وإشتقاقاتها أيقوني أو أيقونية . تكون أية إشارة في نظرية بيرس
عن الاشارات أيقونية حين تدلّ على ما تدلّ عليه بفضل التشابه أو
التمثيل بين الإشارة وما تشير اليه . والصور والرسوم البيانية هي أشهر
الاشارات الايقونية ، أمّا صوت كلمة نباح Woof فأيقوني إلى حد
ما لنباح كلب . وكل آثار تقليد الأصوات الطبيعية تعتمد الايقونية
السمعية .

Paradigm (Paradigmatic)

التبادل (التبادلي)

أخذ السيميائيون عن دي سوسير فكرة ان أية إشارة (قبل
ظهورها في أي منطوق فعلي) توجد في شفرتها كجزء ، من قائمة
تبادلية ، أي من نظام من العلاقات التي تربطها بإشارات أخرى من
خلال التشابه والاختلاف . ففي اللغة ترتبط الكلمة تبادلياً مع
المترادفات ، والمتضادات ، والكلمات الأخرى من الجذر نفسه ،
والكلمات التي تشبهها صوتاً وغير ذلك . وتقدم هذه البنية
التبادلية الميدان الممكن للاستبدالات التي تنتج عنها الاستعارات
والتوريثات والكنائيات والمجازات الأخرى . وتؤدي فكرة التبادل ،
إذا ما دُفعت أبعد قليلاً ، إلى عملية توليد سيميائية غير محدودة .
(أنظر : التابع) .

في علم اللغة ما بعد دي سوسير صارت هذه الكلمة في تقابل مع التبادل Paradigm (أو التبادلي Paradigmatic) . ويشير التبادل إلى ارتباط كلمة ما بكلمات أخرى في اللغة ككل خارج إطار أي قول معين . أما التتابع فيشير إلى علاقة الكلمة بالكلمات الأخرى (أو علاقة الوحدة النحوية بالوحدات الأخرى) في داخل فعل كلامي أو قول معين . ومن الواضح أن المعنى هو حصيلة الوظيفتين التبادلية والتتابعية معاً . ولأن الكلام يعبر عن نفسه دائماً كدفع من الاشارات اللغوية في الزمان ، فإن الوظائف التتابعية تسمى أحياناً بالخطية وبتوسيع مجازي آخر يصير التتابع أفقياً والتبادل عمودياً (انظر : التبادل) .

جزء من ثالث استعمله تشارلز موريس وآخرون لتعريف اهتمامات الدراسة السيميائية (والجزءان الآخران هما علم الدلالة وعلم التركيب) . وتشير التداولية إلى تلك الجوانب في عملية الاتصال التي هي وظائف مقام الحال التي يطلق فيها القول أو المنطوق ، ولا سيما العلاقة بين المتكلم والمستمع . فأشياء كالصعوبات السمعية (البعد ، الضوضاء) هي جزء من التداولية ، كذلك الحال مع العلاقات الانفعالية وعلاقات السلطة . وغالباً ما يقوم التهكم على أساس من التداولية (انظر : علم الدلالة وعلم التركيب) .

لهذه الكلمة معانٍ خاصة عند سيميائيين مثل بارت ، جينيت ، كرستيفا ، ريفاتير ، يختلف أحدها عن الآخر والمبدأ المشترك بينها هو ، كما ان الاشارات تشير إلى اشارات أخرى وليس إلى الأشياء مباشرة ، فإنّ النصوص كذلك تشير إلى نصوص أخرى . يكتب الفنان ويرسم ، ليس استناداً إلى الطبيعة ، بل استناداً إلى طرائق أسلافه في «تنصيب» الطبيعة . وهكذا فالمتناص هو نص يكمن في داخل نص آخر ليشكل معناه ، سواء أكان المؤلف شاعراً بذلك أم غير شاعر . عمل بلزاك «اوجيني غراندي» هو متناص لنص بارتليم : «اوجيني غراندي» بالطبع ، غير ان هذا النوع من التعرية للمتناص هو محاكاة ساخرة للعملية التي هي في العادة اقل وضوحاً وأكثر تعقيداً . وعلى نحو مواز لعملية توليد الإشارة اللامحدودة لدينا ارتداد لا نهائي للنصوص أيضاً . فكل المراثي هي متناصات مرثية مرون .

التوليد السيميائي

Semiosis

هذه الكلمة ، كما استعملها ريفاتير تقف في تضاد مع المحاكاة . ففي قراءة قصيدة أو فهم اي مجاز لغوي يجد المؤول ان القراءة الحرفية أو المحاكاتية تحبط ، ولا بدّ من توليد معنى «مجازي» . وعملية توليد المعنى المجازي هي السمطقة أو التوليد السيميائي Semiosis . وتتضمن عودة إلى البنية التبادلية التي تحيط الكلمات المفردة وبنية التناص التي تحيط نصاً شعرياً معيناً .

الحكي والمحاكاة كلاهما جانبان لعملية تمثيل الافعال أو الاحداث . وبمتهى البساطة انّ ما يُعرض أو يُمثل فهو محاكاتي ، وأما ما يُقال أو يُروى فحكائي . وبالمعنى الدقيق ، فالحكي هو متوالية الافعال أو الاحداث التي يستخلصها المؤوّل من نص سردي .

تستعمل هذه الكلمة بعدد من الطرق المترابطة ولكن غير المتطابقة . فقد تشير إلى كلمات السرد أو نصه في مقابل القصة أو الحكي . وقد تشير أيضاً وعلى نحو أكثر دقة إلى تلك الجوانب التقويمية أو التقديرية أو الاقناعية أو البلاغية في نص ما ، اي في مقابل الجوانب التي تسمي أو تشخص أو تنقل فقط . ونحن نتحدث أيضاً عن «اشكال الخطاب» كنهاذج نوعية لأقوال من أنواع ما . فكل من السونية والوصفة الطيبة يمكن اعتبارهما «أشكالاً خطابية» تحددها القوانين التي لا تشمل اجراءاتها اللغوية وحسب ، بل انتاجها الاجتماعي وتبادلها أيضاً .

تشكل الصورة السمعية التي ترتبط بمفهوم ، إشارة في علم اللغة عند دي سوسير . وفيما بعد رفض السيميولوجيون من اتباع بارت ولا كان فكرة وجود أيّ ارتباط ثابت بين الدال والمدلول ، وذهبوا إلى ان الدوال «تعوم» جاذبة اليها المدلولات التي تختلط بها لتصير دوالاً لمدلولات اخرى اضافية . وكانت النتيجة العامة خلخلة كلمة مدلول

وايجاد اضطراب فيها ، كما حصل ذلك في الترجمة المضطربة لكلمتي Signifiant و Signifie في كتاب س/ ز لبارت . والقول المأمون ان ليس لأيّ من المفردتين معنى دقيق في الوقت الحاضر ، وهذا ما يبررالموقف السيميولوجي في هذه القضية .

Connotation

دلالة الایحاء

تسمّى المعاني التي تقترن اقتراناً حراً بكلمة معينة خلال تاريخ استعمالها بدلات الایحاء . وفي سيميولوجيا رولان بارت ، تستدعى دلالات الایحاء بلاغياً ، وتريد كلّ النصوص المتضاربة أو «الكلاسيكية» الحدّ من الإنزلاق الكنائي لدلالة الایحاء والسيطرة عليه بتنظيم أو إغلاق الدفق الایحائي . فالكاتب القصصي «يخلق الشخصية» بتحديد عدد الصفات القرينة باسم علم معين .

Denotation

دلالة المطابقة

غالباً ما تفهم دلالة المطابقة على أنها معنى حرفي أو خاص ، وأحياناً تتضمن فكرة تعيين المرجع ، فتكون دلالة المطابقة هي التسمية ، ويتمثل شكلها المتطرف في اسم «العلم» لارتباطه بمرجع واحد ، غير اننا نطابق فئات الموضوعات أيضاً بكلمات مثل «قطة» و «شجرة» . وفي سيميولوجيا رولان بارت واتباعه ، صارت دلالة المطابقة قرينة بانغلاق المعنى ، ومن هنا بالكبت السياسي أو الرقابي . وفي ردّ الفعل ضدّ الحرفية الجائرة لدلالة المطابقة ، ألغاه رولان بارت ، مؤكداً ، إننا نسمي دلالة إیحاء نستقر عليها باسم دلالة المطابقة . وغالباً ما يبدو هذا الموقف مبالغاً فيه ، غير انه تصحيح

مفيد للاعتقاد بأن المعاني الحرفية قوانين طبيعية أو وصايا إلهية .

Symbol

الرمز

في مصطلحات بيرس ، لهذه الكلمة معنى دقيق يشير إلى ذلك النوع من الإشارة التي تدل على ما تدل عليه بفضل عادة عرفية اعتباطية في الاستعمال . والإشارة عند دي سوسير ، التي يرتبط فيها الدال والمدلول بالعرف فقط ، وعلى نحو اعتباطي ، وبغير داع ، معادلة للرمز عند بيرس . ومن المهم ان هذين الرائدتين للدراسة السيميائية يتفقان في هذه القضية الحاسمة . ومن المهم أيضاً ان بيرس يمضي إلى تسمية نوعين من الوظائف الإشارية (هما الايقوني والمؤشري) ليسا بعرفيين أو اعتباطيين ، بينما يمدّ اتباع دي سوسير فكرته عن الإشارة اللغوية أو الكلمة على جميع الاشارات اللغوية أو اللالغوية . وفي الفضاء الذي افتتحه هذا الاختلاف ما زال يجري الكثير من النقاش في داخل الدراسات السيميائية . وتستعمل كلمة «رمز» على نطاق واسع بمعاني مختلفة بالطبع ، ويجب تأويلها بحذر دائماً .

Semiology

السيميولوجيا

إستعمل سيميائيو مدرسة باريس مصطلح دي سوسير *Semiologie* في حقلهم ، ومن هنا يبقى هذا المصطلح طريقة مفيدة لتمييز عملهم عن السيمياء *Semiotics* العالمية المتبعة في أوربا الشرقية وإيطاليا والولايات المتحدة .

يرى السيميائيون ان الفهم بأجمعه يعتمد على الشفرات أو السنن . فحيثما نستخلص معنى من حدثٍ ما ، فذلك لأننا نمتلك نظاماً فكرياً ، أو شفرة ، تمكنا من القيام بذلك ، فالبرق كان يُفهم ذات يوم على انه علامة يصدرها كائن متسلط يعيش في الجبال أو في السماء . أما الان فنفهمه على انه ظاهرة كهربائية . لقد حلت شفرة علمية محل شفرة اسطورية ، واللغات الانسانية هي أكثر الوسائل المعروفة تطويراً للتشفير Coding ، ولكن توجد شفرات تحت لغوية (مثل : تعابير الوجه) وفوق لغوية (مثل : التقاليد الادبية) . ويتضمن تأويل الاقوال الانسانية المعقدة استعمالاً مناسباً لعدد من الشفرات في وقت واحد .

في سيميائ تشارلز موريس ، يشير علم الدلالة إلى ذلك الجانب من السيميائ الذي يهتم بمعاني الاشارات قبل استعمالها في قول أو منطوق معين . (الجانبان الاخران هما علم التركيب والتداولية) . ويؤدي علم الدلالة عند موريس إلى دراسة ما سماه دي سوسير الترابطات ، وما يسميه السيميائيون المتأخرون قوائم التبادل . ولقد حاول بول ريكور البرهنة على ان السيميائ تهتم بالعلاقات التبادلية فقط ، وان علم الدلالة هو دراسة القضايا ومعانيها المرجعية . والخطاب العادي يحط من قدر الكلمة ، فعبرة مثل : «انه مجرد دلالي » تعني انه مجرد من الدلالة اي معنى بلا إحالة أو نتيجة .

علم التركيب ، بصلته بالنحو Syntax ، ومن هنا بالوحدة
 التابعة Syntagm ، هو ذلك الجزء من السيمياء (عند تشارلز
 موريس) الذي يهتم بالقوانين التي تغطي القول والتأويل . وبهذا
 المعنى يعني شيئاً شبيهاً جداً بالنحو . وينبغي تمييزه من التداولية أي
 دراسة الظروف المحيطة بالقول ، وبخاصة العلاقة بين المتكلم
 والجمهور ، والسياق العام للخطاب . (انظر : التداولية وعلم
 الدلالة) .

القصة Story

في تقابلها مع «الخطاب» تشير القصة إلى الاحداث والمواقف التي
 يثيرها النص السردى . وفي تقابلها مع «الحبكة» (في نظريات
 الشكلايين الروس وغيرهم) تشير إلى الاحداث في ترتيبها الزمانى -
 التاريخى ، برغم كل إعادة الترتيب التي جرت عليها في عملية
 سبك الحبكة . والتأليف بين هذين المعنيين يساوي بين القصة
 والحكى . وفي النظرية السيميائية المعاصرة تكون القصة أو الحكى
 دائماً من انتاج قارئ النص ، استناداً إلى الإشارات الموجودة في
 النص ، ولكن ليس بالاعتماد عليها كلياً ابداً .

في نظرية بيرس عن العلامات ، تكون العلامة مؤشورية حين
 يكون هناك ارتباط ظاهري أو وجودي بين الإشارة وما تدلّ عليه :

آثار اقدم (جمعة) على الرمال في (روبسن كروزو) مؤشر حضور أناس عند كروزو . والتعبيرات اللا إرادية على الوجه وفي الجسم تعد مؤشرات لحالات انفعالية ، وأصدق بالتالي من التقريرات اللغوية عنها (الرموز) . تورد الخدين ، الشحوب ، ارتجاف الاطراف ، إذا تكلم المرء بقوة . ولكن ما أن تفهم الشفرات حتى يكون اللاإرادي والاشعوري تحت السيطرة . وقد يخلق تورد الخدين شعورياً ، فيتحول المؤشر إلى رمز تقليدي .

المؤولة Interpretant

في نظرية بيرس للإشارات تتسبب كل إشارة تفهم ، في وجود إشارة أخرى في ذهن المؤول . وهذه الإشارة الثانية هي مؤولة الاولى . على سبيل المثال ، حين تعرض علي صورة موزة ، تقفز كلمة موزة (في لغتي) إلى ذهني كمؤولة . أو قد تعرض علي كلمة فتقفز إلى ذهني صورة أو أيقونة . ونحن نؤول الايقونات بالرموز ، والرموز بالايقونات . وتبنى ايكو وديريدا فكرة ان تؤول إشارة واحدة بأخرى ، وتم تقديمها على أنها ارتداد لانهائي سمي عملية توليد سيميائي لا محدود .

المحاكاة Mimesis

برغم ان هذه الكلمة تحمل معناها الموروث في المحاكاة والتقليد ، فانها تستعمل في الوقت الحاضر بمعنيين اكثر تخصيصاً . ففي تضادها مع الحكي diegesis تعني تمثيل ما تقدم من احداث في تضاد مع تخيل الاحداث القائمة على النص اللغوي . ان قارىء

المسرحية يقوم بفعالية حكاية ، في حين يتحدث ممثل المسرحية بكلمات فيقلد ويحاكي أفعال النص . هذه هي المحاكاة . وفي سياق آخر ، تكون المحاكاة في تضاد مع السمطقة (او التوليد السيميائي Semiosis) . وهنا تعني المحاكاة محاولة اعتبار اللغة تمثيلاً بالمعنى الحرفي للكلمة . وحين يستحيل هذا - كما في الاستعارة والكناية والمجازات اللغوية الأخرى - ينبغي ان ينتقل المؤول من المحاكاة إلى السمطقة (التوليد السيميائي) . أي ان القارئ يجب ان يكف عن محاولة الانتقال من الكلمات إلى الأشياء ، ويقبل بمبدأ التوليد السيميائي اللامحدود منتقلاً من كلمة إلى كلمة ، ومن اشارة إلى اشارة . (انظر : المؤولة) .

Signified

المدلول

المدلول عند دي سوسير هو المفهوم Concept الذي يشكل الاشارة بارتباطه بصورة معينة . غير ان فكرة «المفهوم» اثبتت انها جامدة وعقلانية اكثر مما يجب بالنسبة إلى السيميولوجيين المتأخرين من امثال رولان بارت . وكلمة مدلول ما تزال مفيدة كطريقة للكلام عن معنى الاشارة دون طرح سؤال المرجع والاحالة ، لكنها في أحوال أخرى فقدت الكثير من فائدتها . (انظر : الدال) .

Text

النص

مجموعة من العلامات التي تُنقل في وسط معين من مرسل إلى متلقٍ باتباع شفرة أو مجموعة من الشفرات . ومتلقي هذه المجموعة

من العلامات ، وهو يتلقاها نصاً ، يباشر تأويلها على وفق ما يتوفر له من شفرة اوشفرات مناسبة . فالاقتراب من قول أدبي بوصفه نصاً يعني اعتباره ، بهذه الطريقة ، مفتحاً للتأويل ، برغم ارتباطه بمعايير نوعية معينة . وفي هذا المعنى يقابل «النص» «العمل» Work الذي يمثل كياناً مغلقاً ومكتفياً بذاته . وليس هذا بالتمييز الصارم ، بل مجرد توكيد وتفریق طفيف .



Christmas Candle

ثبت المصطلحات

Actant	الفاعل
Allegory	الأمثلة
Ambiguity	الغموض
Code	الشفرة
Condensation	التكثيف
Connotation	دلالة الإيحاء
Contact	قناة الاتصال
Context	السياق
Deconstruction	التفكيك
Denotation	دلالة المطابقة
Diachronic	تعاقيبي
Diegesis	الحكي
Diegetic	حكائي
Discourse	الخطاب
Displacement	الاستبدال
Duplicity	الازدواجية
Duration	الديمومة

Elleipsis	الحذف البلاغي ، أو الثغرة عند جينيت
Feminism	النقد النسوي
Fiction	القَصَص
Figure	المجاز
Figurative	مجازي
Formalism	الشكلانية
Frequency	التردد
Icon	الايقونة
Intertext	المتناص
Irony	السخرية
Linguistic Competence	الكفاءة اللغوية
Literal meaning	المعنى الحرفي
Literariness	الأدبية
Literary Competence	الكفاءة الأدبية
Matrix	ال قالب
Medium	الوسط
Message	الرسالة

Metaphor	الاستعارة
Metonymy	الكناية
Mimesis	المحاكاة
Mimetic	محاكاتي
Monumentality	الفخامة
Narratee	المروي له
Narration	القص
Narrative	السر
Narrativity	السادية
Narrator	الراوي
New Criticism	النقد الجديد
Neuve Critique	النقد الفرنسي الجديد
Omniscient	العليم
Order	الترتيب
Paradigm	التبادل
Paradox	المغالطة
Paralepse	تجاهل العارف

Paralipse	الإدماج
Pause	الوقفة
Perspective	المنظور
Pleasure	المتعة
Plot	الحبكة
Poeticity	الشاعرية
Poetics	الشعرية
Pragmatics	التداولية
Proairetic Code	الشفرة الفراسية
Pun	التورية
Reference	الاحالة
Rhetoric	البلاغة
Semantics	علم الدلالة
Sign	الاشارة
Signifier and Singified	الدال والمدلول
Simile	التشبيه
Speech - Act Theory	نظرية الفعل الكلامي

Story	القصة
Symbol	الرمز
Synchronic	تزامني
Syntactics	علم التركيب
Syntax	النحو
Syntagmatic	تبادلي
Tense	الزمن
Text	النص
Trope	مجاز
Ungrammaticality	التجاوز النحوي
Vision	الرؤية
Voice	الصوت
Work	العمل

المؤلف : روبرت شولز :

ناقد أمريكي ، عمل استاذاً للآداب الأنجليزية والآدب المقارن
في عدد من الجامعات الأمريكية . له من المؤلفات : -

- ١ - رواه الحكايات fabulators .
- ٢ - الخيال العلمي : التاريخ ، العلم ، الرؤية .
- ٣ - طبعة السرد (بالإشتراك مع روبرت كيلوغ) ١٩٦٦ .
- ٤ - البنيوية في الآدب ، ١٩٧٤ .
- ٥ - السيمياء والتأويل ، ١٩٨٢ .
- ٦ - سلطة النص ، ١٩٨٥ .

كتب للمترجم :-

- ١ - اللغة علماً ، مقالات في علم اللغة الحديث دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٦ .
- ٢ - المعنى والكلمات ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٩ .
- ٣ - أقنعة النص ، قراءات نقدية في الأدب ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٩١ .
- ٤ - كتاب الرمل لبورخس (ترجمة) ، دار منارات ، عمان ، ١٩٩٠ .
- ٥ - فلسفة البلاغة لريتشاردز (ترجمة ، بالاشتراك مع د. ناصر حلاوي) بيروت ، ١٩٩١ .
- ٦ - اللغة والخطاب الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٩٣ .
- ٧ - الكنز والتأويل ، قراءات في الحكاية العربية ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٩٣ .

* تحت الطبع .

- ٨ - شعرية التأليف ، لبوريس أوسبنسكي (ترجمة ، بالاشتراك مع الدكتور ناصر حلاوي) .
- ٩ - العمى والبصيرة ، لبول دي مان (ترجمة) .

مُؤَبَّرَاتُ شَوْلَزْ السِّيمِيَاءِ وَالتَّأْوِيلِ

كتاب «السِّيمِيَاءِ وَالتَّأْوِيلِ» هذا محاولة للمزاوجة بين السِّيمِيَاءِ الموضوعية والتَّأْوِيلِ الذاتي ، وبين علمية المقروء وفاعلية القارئ . انه مراجعة للمدارس النقدية الحديثة في ضوء اهتمامها بهذين الحقلين ، ومحاولة لتلمس الحدود المشتركة بينهما . ويمتاز الكتاب بقدرته على مخاطبة القارئ المتوسط ، ولكنه في الوقت نفسه يثري فهم القارئ المطلع ، ويثير أمامه كثيراً من الأسئلة . ولا يخفى المؤلف إنه يصل عند بعض النقاط الى ما يمكن اعتباره نقطة قطيعة مع الموروث السِّيمِيَالِي . ولا يكتفى الكتاب بطرح التصورات والمفاهيم النظرية ، بل يلاحقها في لحظة اشتغالها الفعلية على التصوص ، ويقابل بينها على مستويات متعددة ، مضيئاً كل مقرب بما يماثله أو يخالفه ، ومحاولاً في الوقت نفسه تقديم وجهة نظر شخصية تتابع التفاصيل الدقيقة ، دون أن تغفل الانتباه إلى تمحيص أسسها .



مكتبة الوثائق والكتب
الوطنية
للأرشيف
والنشر
LEJ DOKKAY

الطبعة الأولى: ١٩٩٤